Elena Saulea

●

Epopeea Națională Cinematografică

Lucrare editată de Uniunea Cineaştilor din România
Preşedinte Acad. Mihnea Gheorghiu

Editor executiv: regizor David Reu

Tehnoredactare computerizată: Cezar-Octavian Diță

Carte introdusă în Biblioteca Virtuală a României –
www.dacoromanica.ro – cinematografie
în cadrul colaborării cu Uniunea Cineaştilor

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României

SAULEA, ELENA
Epopeea Națională Cinematografică / Elena Saulea. – Bucureşti : Biblioteca Bucureştilor, 2011
ISBN 978-606-8337-03-6

791.43(498)

Elena Saulea

Epopeea Națională Cinematografică

Editura Biblioteca Bucureştilor
Bucureşti – 2011

DE LA DOCUMENTUL ISTORIC LA SPECTACOLUL CINEMATOGRAFIC

În istoria artelor din țara noastră, în raportul dintre documentele istoriei naționale şi preschimbarea artistică a acestora, au apărut exemple memorabile, precum trilogia lui Delavrancea dedicată epocii lui Ştefan cel Mare şi a urmaşilor săi şi alte piese de teatru semnate de dramaturgi renumiți. Artele spectacolului au izbutit adeseori să transmită marelui public spectator cu mijloace proprii aspecte din evenimentele capitale ale trecutului poporului român. Cinematografia, cea mai populară dintre artele spectacolului, a reuşit în mare măsură să marcheze momente remarcabile din istorie prin prezentarea acestora pe ecran. S-a realizat de-a lungul timpului o adevărată istorie audio-vizuală, cu contribuția unor cineaşti de vază care şi-au format o carieră excepțională şi s-au afirmat prin aceste filme.

Ştim cu toții că scriitorul Mihnea Gheorghiu a declanşat în 1963, cu filmul *Tudor* (ca scenarist), o suită de filme istorice, scriind mai apoi *Cantemir* şi *Burebista*. Suita a evoluat într-un concurs de participări ale confraților scriitori, dintre care sunt amintiți în cartea de față Titus Popovici (cu *Dacii*, *Mihai Viteazul*, sau *Mircea*), Petre Sălcudeanu (cu *Munți în flăcări*), Mircea Mohor (cu *Vlad Țepeş*) şi alții, ca regizorii Malvina Urşianu (cu *Întoarcerea lui Vodă Lăpuşneanu*, adaptare liberă după Costache Negruzzi), Mircea Drăgan (cu *Ştefan cel Mare*, alături de Ctin Mitru), Sergiu Nicolaescu (cu *Pentru Patrie* şi *Triunghiul morții*, alături de C.V. Tudor), Adrian Petringenaru (cu *Rug şi flacără*)... Capacitatea Asociației şi respectiv a Uniunii Cineaştilor de a ordona inspirația istorică în creații specifice a cutezat să permită producția unui număr mare de filme dedicate acestor evocări, elaborarea unei serii consecvente, ce face posibilă vizionarea lor

în ordinea cronologică, rememorând momentele fundamentale ale trecutului neamului nostru.

Suita aceasta intitulată cu oarecare emfază "Epopeea Națională Cinematografică" şi-a dovedit utilitatea şi valoarea prin numărul enorm de spectatori, câteva zeci de milioane, pe care i-a satisfăcut. O inițiativă unică în istoria cinematografiei mondiale – să pui cap la cap evenimente istorice ale unei națiuni. După un efort de creație şi producție care a durat o jumătate de secol, e astăzi timpul ca această lucrare să fie prezentată marelui public. O facem cu ocazia apropierii semicentnarului Uniunii noastre, înființată cum ştim în anul 1963 ca Asociație, din inițiativa unui grup de cineaşti sub îndrumarea Academicianului Mihnea Gheorghiu, pe atunci Preşedinte al Consiliului Cinematografiei.

Meritul acestei inițiative constă în actualizarea raportului dintre documentul istoric crud şi spectacolul care îl extinde la proporțiile societății şi vieții personale a eroilor săi, în situarea acestor evenimente pe fundalul istoriei universale, în care sunt integrate. Cinematografia de ficțiune, cu specificul ei a operat aşa precum dramaturgia istorică.

În "maşina timpului" a cărții sale numită franc "Epopeea Națională Cinematografică", Elena Saulea ne prezintă pelicule istorice realizate de-a lungul deceniilor 60-90 ale veacului trecut de colegii noştri scenarişti, actori, regizori, operatori de imagine, scenografi, compozitori, costumieri, ingineri de sunet, monteori şi producători, cineaşti de renume național şi mondial. Vedem şi înțelegem importanța şi frumusețea acestor pelicule, într-o competentă analiză de actualitate. Elena Saulea este la a treia lucrare despre opera artiştilor membri ai Uniunii noastre, după "Cinci scenografi la rampă" şi "Cinci regizori, cinci voci distincte", lucrări apreciate de colegi, pentru care îi mulțumim.

Editorul

IMAGINAR FILMIC ÎN „MAŞINA TIMPULUI”: EPOPEEA NAȚIONALĂ CINEMATOGRAFICĂ

Timpurile şi… creația!

Cartea aceasta s-a născut dintr-o întrebare pe care am auzit-o în ultimii zece ani parcă mai des ca altădată: oare ce rămâne de actualitate, ce poate apărea astăzi, dacă nu peren, cel puțin revelator pentru o durată previzibilă, din filmul istoric românesc realizat în deceniile 7-9 ale secolului trecut?

Să începem aşadar prin a concretiza câteva gânduri privind posibila arie de interes a spectatorului de astăzi, prins în vâltoarea receptării diverselor manifestări de creație cinematografică, la frontiera deosebit de fragilă dintre tradiție şi modernitate.

Se ştie că revizitarea trecutului a început să fie o prioritate nu doar artistică, ci şi politică mai ales în jurul lui 1970, anul-reper al unei reorientări culturale spectaculoase către temele naționale. Cinematografia – ca artă cu un public larg şi cu mari necesități financiare – era în primul rând vizată. Dacă în poezie se strecurau pasaje întregi fantasmatice, în care imaginația putea decola din realitate, dacă proza cunoştea versiunile ambigue ale unor istorii ce puteau fi citite în mai multe feluri, filmul se afla sub directa şi atenta supraveghere a cenzurii. Literatura – artă, prin forța lucrurilor, mai elitistă – îşi avea gradele ei de libertate. Filmul nu: el trebuia să livreze

o narațiune limpede, accesibilă tuturora, care să se raporteze direct la istoria oficială, aşa cum apărea ea în istoriografia sau în literatura predată în şcoli, agreată de regim.

Misiunea cineaştilor români din epocă nu era uşoară. Ei trebuiau să împace adeseori directivele înguste venite de la forurile superioare cu atmosfera de exuberantă libertate care, chiar şi în acele vremuri de restrişte, domnea în lumea spectacolului. Se ştie că actorul, regizorul, scenograful etc. nu pot crea durabil decât dacă li se asigură un spațiu interior al opțiunilor personale. Iată-l, aşadar, pe creatorul de filme istorice între două pericole la fel de mari. Pe de o parte, dacă ascultă până la capăt ingerințele oficialităților, el e amenințat să-şi piardă contactul autentic, fertil cu echipa în care lucrează şi să producă, drept urmare, în loc de operă un simulacru. Pe de alta, dacă le neglijează, el e amenințat pur şi simplu cu tăcerea, cu interdicția: ceea ce, pentru el, înseamnă aneantizarea. Situația nu era mult diferită în alte domenii ale culturii. În filmul istoric, gen prin excelență popular, tensiunea era doar mai acută.

Şi totuşi, încercarea de contextualizare istorică de mai sus, care nu face decât să rezume câteva argumente pe larg dezbătute în ultimele decenii în critica de artă de toate felurile, nu epuizează întrebările de la care am pornit. Câştigul adus de o atare perspectivă este unul cert, de care, însă, generațiile mai noi de comentatori sunt tot mai puțin dispuse să profite: anume că oferă un „portret al artistului" în primul rând ca om – ca „om supt vremi", expus unor condiții de viață şi de creație dramatice şi, da, supus erorii şi păcatului. Aduce, aşadar, nuanțe necesare interpretării unor opere realizate acum câteva decenii, în nişte circumstanțe de care istoria i-a iertat pe artiştii mai tineri. Dar recuperarea ce decurge dintr-o asemenea abordare este încă una preponderent „umană": ea vizează înțelegerea „omului" cu slăbiciunile lui, aflat într-un

conflict dur cu istoria. Or, întrebările lansate în primul alineat vizează mai curând valoarea „culturală" a acestor filme. Ele nu se opresc la contextualizarea operelor în epoca în care au fost produse: mai degrabă, după ce le inserează în trecutul istoric, ele aduc în discuție forța lor de iradiere către prezentul și – de ce nu? – către viitorul nostru. Aceasta mi se pare problema cea mai importantă la care un istoric al filmului trebuie să se oprească. Așadar: *rămâne ceva* din filmele istorice realizate, în condițiile pe care le cunoaștem, în perioada comunistă?...

Mulți dintre tinerii cinefili au găsit un răspuns pe cât de tranșant, pe atât de comod la această întrebare. Genul ar fi integral compromis, nu doar politic dar chiar și estetic. Ei deplâng naivitatea sau vetustețea cadrelor, își râd de sărăcia efectelor, monotonia glasurilor, stereotipia situațiilor ș.cl. Dar tot ei își „pierd" ceasuri întregi, singuri sau cu „gașca" de aceeași vârstă, urmărind la televizor, cu un zâmbet superior dar și cu o secretă emoție, aceleași filme istorice care „se dau în reluare", aceleași vechi secvențe care îi reîntorc într-o lume trăită sau poate doar visată a copilăriei. Atitudinea lor față de vechile pelicule e mai ambiguă decât le-ar plăcea să recunoască. Se află în ea, amestecate până la indistincție, o negare dură și o nostalgie avidă.

Pusă – așadar – înaintea unor filme față de care nu e ușor să îți definești poziția, propun un punct de vedere... mai neobișnuit. Să ne imaginăm, doar pentru o clipă, că tocmai am ieșit de la proiecția tulburătorului *Autobiografia lui Nicolae Ceaușescu* (2010). Și că ne-a rămas întipărită în minte secvența care debutează pe la minutul 00:25, în care dictatorul e plimbat într-un Zil decapotabil pe un deluşor chel, printre șiruri întregi de plăieși, daci, voievozi călare și pe jos, într-o coregrafie halucinantă. Să-i privim pe toți aceștia scoțându-și cușmele, căciulile, căștile romane și înclinându-se până la pământ în

faţa ştim noi cui. Abia acum, să ne întoarcem la filmele lui Bratu, Nicolaescu, Drăgan, Mureşan, Vitanidis,... Oare le vom putea reduce la jocul mecanic al „personajelor” de mucava din spectacolul omagial pe care ni-l aduce aminte documentarul lui Ujică? Asta să fie tot ce înseamnă filmele care ne-au fermecat, unora, copilăria? Dar cascadoriile lui Sobi Cseh, cuta de pe fruntea îngândurată a lui Amza Pellea, zâmbetul de curtean intrigant al lui George Motoi, tristeţea de veche cadră a Silviei Popovici şi – desigur – recuzitele puse la bătaie în marile scene de luptă? Nu cumva spun ele o poveste paralelă cu istoria oficială, care ne solicită mai mult imaginaţia decât raţiunea?

Nu trebuie să uităm că anii ’60-’80 au cunoscut şi marile epopei hollywoodiene, de la *Cleopatra* până la *Procesul de la Nürnberg*, care acopereau istoria civilizaţiei europene şi americane din antichitate până la evenimentele cele mai recente. Gustul pentru trecut exista, aşadar, în întreaga lume modernă şi venea dintr-o necesitate acută de autolegitimare, după trezirea din coşmarul celui de-al doilea război mondial. Căutam, dincoace şi dincolo de Atlantic, monştri şi eroi din trecutul mai îndepărtat sau mai apropiat, nevoia noastră de fabulaţie era egalată numai de dorinţa de a ne cunoaşte rădăcinile.

Doar reconstituind contextul naţional şi internaţional, cultural şi politic al epocii cred că putem cuprinde panorama filmului istoric românesc, cu toate dimensiunile sale. Căci influenţele occidentale au fost la fel de importante ca şi presiunile sistemului politic comunist, în naşterea lui. În anii ’60-’80 s-a constituit prima noastră naraţiune identitară vizuală, coerentă şi „populară”, cu lumini şi umbre, şi ea a rămas şi astăzi cea mai la îndemâna tinerilor. *Independenţa României* (1912), pe care îl savurau în sala lor privată de cinema de la Castelul Peleş Carol I şi Elisabeta, azi nu mai e decât o

curiozitate, pentru rarii cinefili care îl caută cu înfrigurare pe internet. Dar marile fresce despre Decebal şi Traian, despre Mihai Viteazul şi Lăpuşneanul, despre Ţepeş şi toţi ceilalţi au lăsat urme adânci în memoria noastră culturală. Iată motivul pentru care mulţi tineri se întorc şi azi la ele cu (disimulată...) melancolie. În anii aceia dificili, în care ele au fost făcute, s-a „scris" povestea noastră, într-o formulă vizuală plauzibilă şi compatibilă cu sensibilitatea noastră modernă. O naraţiune identitară, o „poveste a noastră" – cu lacunele şi cu deformările ei inerente, dar şi cu arta fără de care nu ar fi fost posibilă – vă invit să „citim" împreună în paginile ce urmează...

Dacii, un popor, o istorie cu aventuri, adevăr istoric şi cutezanţă a spiritului ce se caută spre a se cunoaşte în energia timpurilor ab urbe condita.

Columna, o peliculă despre cucerire şi supunere, despre faima celor de sub scut dar şi despre metamorfozele existenţei omului în lume.

Burebista, imaginea unui creator de identitate, de orizont al gândirii ce se înalţă peste zădărnicia timpului.

Mircea, fără de vinovăţii consemnate de istorie se impune printr-o statură princiar-războinică, cu metalizări ale spiritului-trup. Filmul are capacitatea de a re inventa artistic relaţii interumane, speranţe şi decepţii, pânza cu umbre pe care se scrie istoria fiind o realitate psihologică, un imaginar nu mai puţin viabil şi emoţionant ca realul în sine.

Ştefan, realitate devenită legendă ce aduce pe scena timpului istoric un simbol al inteligenţei şi abilităţii creatorului de planuri terestre, vizionarul credinţei străbune devenită mod de a fi al neamului său.

Mihai, eroul ce construieşte, ce impune o strategie greu de conceput în afara curajului aventurii dusă până la capăt şi a mistuirii patimii pentru rostul ce-l poate împlini.

Cantemir, o conştiinţă, un fervent mânuitor al ideilor şi excelent spadasin, creator de emblematice arte ale cuvântului,un încântător om al veacului luminat.

Ţepeş, tenacele domn munten ce a adus victoria asupra slăbiciunilor omeneşti la rang de principiu, o personalitate incitantă, un excesiv prin care istoria îşi lărgeşte animaţia.

Lăpuşneanu, domnitorul ce face din răzbunare un principiu al ordinii şi din teroare o maladie a singurătăţii sufleteşti. Personaj al derapajului moral o individualitate contorsionată peste care se aşterne o amară îmbătrânire a sensibilităţii, o vrajă rea ce otrăveşte viaţa.

Horea şi Avram Iancu, eroii Ardealului el însuşi un personaj al literaturii şi filmului românesc, Ardealul care ridică glasul asupriţilor iobagi din munţii ce poartă aur. Nume prin care s-a făcut auzit cuvântul demnităţii naţionale şi sociale.

Tudor, un revoluţionar inspirat, luptătorul pentru progresul poporului său, acel care are harul de a-şi depăşi prin faptă veacul.

Ecaterina, o eroină ce pleacă spre moarte cu dorinţa de a da viaţă unui ideal, unei lupte cu mizã generoasă, o tânără ce iubeşte şi visează pulverizând frânturile gândurilor sale curate peste tristeţea unei lumi în căutare de hotare.

Carol I, Ferdinand, Cuza, alături de generali cunoscuţi sau nu, toţi devin eroi de film, ce locuiesc între realitate şi imagine alături de eroi populari, celebri, sau doar animatori din masa anonimă, purtători de drapel, gornişti ai armatei române, cei care au fost păstraţi în documente dar mai cu seamă în memoria colectivă, aceştia sunt protagoniştii filmului istoric românesc din care am încercat să refacem, fragmentar şi sentimental-analitic, câteva momente de graţie a ce s-a petrecut cândva dar şi farmec artistic al modelării vieţii prin imaginea ei.

TUDOR (1963)

Cu un erou modern, un scenariu bogat, un regizor delicat şi profund

Tudor Vladimirescu, personaj istoric, devine Tudor, personaj filmic (iconic) prin miza acţiunilor sale aşadar prin **semnificaţia simbolică** a acestor fapte, nu doar prin ilustrarea lor.

Evenimenţialul, integrarea revoluţiei de la 1821 în mişcările generale sociale şi naţionale care au zguduit continentul de la un capat la altul şi dincolo de oceanul Atlantic la graniţa dintre secolele XVIII şi XIX, se concentrează epic în scenariul realizat de Mihnea Gheorghiu scenariu ce proiectază un persoanj realist şi carismatic, personalizat prin cele nerostite şi cele intuite despre viaţa lui interioară. Regizorul Lucian Bratu va a fi cel care aduce ideea spre o finalitate perceptibilă emoţional, imaginea mânuind cele trei coordoante: idee, sentiment şi materie primă, adevăr-faptă, într-o unitate ce exprimă neostentativ dar decisiv **cine este Tudor** ca personaj al istoriei naţionale.

Dacă ne amintim momentul european, acela al călătoriei lui Tudor la Viena, economia de mijloace prin care se expune poziţia lui în lumea diplomaţiei timpului, de la captarea lui ca potenţial sprijin, necesar al planului lumii occidentale, dar şi acea atmosferă a balului cu întrevederile secrete, decisive însă pentru ce va urma în planul concret al vieţii politice, refacem,

prin imaginarul cognitiv, prin vizualul expresiv, plastic, ideatica construcției filmice.

Extrem de modern, sacadat şi secvențial, cu un joc al planurilor de la aproape la departe cu cache-cache-uri ale duplicității şi ale pândei, ale superficialității versus justețea idealului şi patima misiunii pentru acțiunea cu sens generos, toată complexitatea unei lumi ce urcă prin vorbe şi dărâmă prin fapte, a unei lumi ce face din eroism o artă pe care o lansează spre spectacol, acestea şi încă altele ar fi de revăzut într-un film care aduce istoria sub reflectorul rememorării sensurilor.

Tudor este un erou, este o legendă, a facut un pas spre lansarea țării sale spre creuzetul energiilor constructive ale veacului său, dar, Tudor este erou de film, deci el este sensibil, devotat şi naiv, sincer şi generos, dur şi necruțător şi fiindcă va trăi din acest crez va fi, părăsit, trădat şi ucis, ca orice erou de film, adevărul destinului său fiind în ficțiune aşadar, unul simbolic, deci general.

Emanoil Petruț are şansa de a da, prin fizionomia sa şi prin rigoarea expresivă a jocului, un dublet al imaginii pandurului Tudor aşa cum este ea postată în istorie. În plus, scenariul realizat de Mihnea Gheorghiu face intrarea în miezul lucrurilor, astfel că o întreagă lume, de la bordeie la palate şi mânăstiri, de la tabere de luptă la saloanele princiare, de la haremul turcesc la Congresul vienez este trezită la viață prin chipuri de boieri, musulmani, eterişti, panduri, negustori, domni, țărani, arnăuți… stampele şi tablourile cu figurație fanariotă asigurând deschiderea peliculei spre verosimilul epocii evocate.

Narațiunea filmică se citeşte pe serii paralele ca dinamică a faptelor: Tudor se desparte de cei doi prieteni, Iordache Olimpiotul şi Benescu (Geo Barton), cu promisiunea de a acționa mereu ca frații, de a merge pe acelaşi drum care i-a şi unit: lupta împotriva turcilor. Într-adevăr, războiul ruso-turc i-a

dat prilej lui Tudor să se afirme ca iscusit mânuitor de arme, motiv pentru care este şi răsplătit cu ordinul Sfântul Vladimir.

Finalul aduce, prin moartea lui Tudor, ideea trădării jurămintelor, cei doi tovarăşi de arme, fiecare în felul lui, îl vor trăda pe Tudor, uciderea acestuia fiind un complot prin care boierimea şi fruntaşii eterişti se coalizează pentru a-l găsi vinovat pe iscusitul pandur, cel care a găsit de cuviinţă să afirme şi să impună ideea că „patria înseamnă poporul şi nu tagma jefuitorilor".

Trădarea şi uciderea lui Tudor, ce capătă pregnanţă prin realitatea lor istorică, firul ce se ţese cu fiecare moment al victoriei uimitoare a revoltei sociale, reprezintă şi o suprapunere de evenimente cu semnificaţie discret filosofică, substanţial definitorie pentru înţelesul profund al evocării istorice. Căci drama conducătorului revoluţiei de la 1821 se desfăşoară deopotrivă în plan real, sufletesc şi spiritual.

Filmul are forţa de a sintetiza, ordonat şi persuasiv, etapele de viaţă ale slugerului Tudor, identificabil oarecum cu o forţă, o energie ce erupe de la margine spre centru. Principalele momente ale acestei istorii aventuroase, situate între realitate şi legendă – legendarul cultural având menirea, dintr-o perspectivă actuală, de a călăuzi natura umană spre o ordine anume, generatoare de comportament social – sunt divizate în părţi cu subtitluri sinteză (de exemplu, „Partea întâi: Pământ fără lege"), şi care se deschid cu o dublă incidenţă cronologică, cea a naturii şi cea a evenimentului, omul fiind prins între aceste două forţe ce-i călăuzesc destinul.

Revenit în satul natal (o temă ce are ca fundal un motiv epopeic de mare fluenţă filmică totodată), locotenentul Tudor (luptător voluntar în războiul ruso-turc), constată că oamenii sunt nedreptăţiţi, boierul Glagoveanu (Alexandru Giugaru) şi slujitorul lui, Dinu (Petre Gheorghiu), făcându-se vinovaţi

de rapacitate şi lipsă de omenie faţă de sătenii pe care-i copleşeau cu pedepse şi biruri. Trimis de către banul Craiovei, Brâncoveanu, la insistenţele lui Glagoveanu, la un post de pază la Dunăre ca vătaf de plai (la Ada-Kaleh), Tudor se poartă cu aceeaşi onestitate şi îşi ia în serios munca, dar înţelege că de fapt el trebuie să facă doar jocul boierilor şi mai ales nu trebuie să supere pe Raşid-Paşa, paşa din Vidin care oferea un fel de ocrotire celor care tremurau pentru averile lor preferând supunerea faţă de turci.

Totuşi, încrezător în destinul său pe care-l vede legat de visul ţării de a se alia marilor mişcări antiotomane, Tudor pleacă la Viena, trimis de Brâncoveanu, după ce scapă cu bine dintr-o ambuscadă pusă la cale de oamenii lui Raşid-Paşa.

Episodul vienez înseamnă de fapt legătura cu Eteria şi, mai mult decât atât, întâlnirea cu marele ţar al Rusiei care îl primeşte în audienţă şi îi dă speranţa unei lupte comune contra turcilor, aşadar a unui sprijin din partea sa.

Reuşind să pătrundă în ţară deghizat în haine de pescar, Tudor află despre crimele şi jaful la care s-au dedat oamenii lui Raşid-Paşa, care îi ucid mama, ca posibilă răzbunare, fiindcă Tudor îl ucisese pe fiul paşei din Vidin în ambuscada ce i se pregătise în momentul plecării spre Viena. Suferinţa personală şi deznădejdea oamenilor ce sunt pradă şi pentru turci şi pentru boieri îl determină pe Tudor să îşi fixeze o ţintă imediată. Deghizat în cerşetor (fiindcă era pus un preţ mare pe capul lui), slugerul ajunge la banul Craiovei şi povesteşte despre cele petrecute la Viena, dând astfel speranţă lui Brâncoveanu (un George Vraca, convulsiv, dramatic prin tensiunea creată de necesitatea unei opţiuni, dar şi de speranţă, dovedind o conducere versatilă a situaţiei, dar arătându-şi şi decepţia în faţa evenimentelor ce-i scapă de sub control) că ar putea fi domn al Ţării Româneşti dacă vor fi alungaţi turcii. Cu acest

plan, mai mult egoist, îl va sprijini pe Tudor care strânge oştire, formată din oameni credincioşi şi revoltaţi ajunşi la disperare datorită situaţiei din ţară, fiecare cu pricinile lui, dar toţi fiind încrezători în Tudor.

Raşid-Paşa îl va cere pe Tudor banului Craiovei care, încolţit de paşă, îl desconspiră, dar, ajunşi la mânăstirea Tismana, oamenii paşei nu-l găsesc pe Tudor care este ascuns de însuşi starețul mânăstirii, acesta preferând să jure strâmb decât să-l vândă pe luptătorul contra păgânilor.

Acţiunea se deschide spre Bucureşti, unde asistăm la un moment de criză politică şi de tulburătoare mişcare socială. Secvenţa este antologică: Doamna ţării, soţia domnitorului Alexandru Şuţu, ascunde moartea soţului ei de trei zile pentru că aşteaptă firman de domnie pentru fiul ei Nicolae. Poporul însă bănuieşte ceva şi se adună în faţa palatului domnesc pentru a cere să apară domnitorul. Mai mult, boierii se adună şi complotează grupaţi în două tabere, unii ostili, alţii ataşaţi faţă de turci, deci şi faţă de domnia lui Şuţu.

Pe acest fundal are loc o procesiune ritualică, **imagine copleşitoare** a unui grup **de ţărani cu rogojinile aprinse în cap şi cu jalba în proţap**, după obiceiul de veacuri al neamului care se apropie cu strigăte de jale şi disperare de palatul domnesc fiindcă li se luaseră pământurile. Căci moartea sau dreptatea făcută de Vodă sunt alternativele acestui obicei pământean. Jalba lor este luată de boierul credincios văduvei lui Şuţu, iar mortul este ridicat din pat şi proptit de geamul palatului pentru a se masca astfel, temporar, moartea lui. Scena are un potenţial dramatic de excepţie, atât prin mişcarea gloatelor şi pitorescul atmosferei de început de secol XIX, prin economia mijloacelor ce redau fie dispute, fie tensiunile tacite dintre boieri, cât mai ales prin cele două realităţi ce se înfruntă ca într-o tragică furtună cosmică. Impresionează, pe

de o parte, suferința țăranilor cerând dreptate sau moarte când ajung la limita răbdării de a îndura nedreptățile şi, pe de altă parte, egoismul hulpav şi cinic al boierilor, al doamnei țării, interpretată impecabil de Olga Tudorache pe toată această claviatură a durității şi a jocului pentru putere, în raport cu care orice faptă este bună, indiferent de soarta țării sau de suferința oamenilor.

În acest cadru de rebeliune, de furie de stradă şi mascaradă de palat, este concentrat adevărul unei epoci şi al marilor mişcări ce fac şi desfac domnii, în care se recurge la trădare şi minciună, la prostirea poporului însufleţit de amăgitoare speranțe de schimbare a legilor puterii în folosul celor umili.

Folosit de Brâncoveanu care visa scaunul domnesc, Tudor înțelege că el trebuie să se adreseze direct poporului. Astfel, pe câmpia Padeşului este citită celebra proclamație, adevăratul program al răscoalei, după care Tudor porneşte în fruntea răsculaților spre Craiova, unde îi înfruntă pe arnăuții domneşti conduşi de boierul Dinu, apoi se îndreaptă spre Bucureşti.

Turcii nu-l vor sprijini pe Brâncoveanu, considerând că acesta nu este un supus al Imperiului iar oamenii lui Benescu vor fraterniza cu răsculații. Trecerea Oltului, intrarea glorioasă în Bucureşti a oastei izbăvirii, poate fi considerată o victorie a celor umiliți, o speranță în dreptatea pe care şi-o doreau de mult timp. Tudor este invitat pe scaunul domnesc de însuşi Mitropolitul țării, dar, Tudor refuză!! Faptul că nu primeşte să urce pe scaunul domnesc, lasă să se creadă că există un alt plan la mijloc!

Situația este de neexplicat: după ce Raşid-Paşa este prins şi adus în fața lui Tudor, acesta îl eliberează. Cei mai mulți dintre boieri îl acuză de complicitate cu turcii, mai mult, Benescu îl va face trădător şi îl va pârî eteriştilor conduşi de Ipsilanti.

Nemulțumiți că nu mai au speranță în sprijinul țarului,

aceştia se arată ostili faţă de Tudor şi, convinşi că ar fi de fapt trădător, pun la cale omorârea lui. Finalul acestui episod consemnat istoric reprezintă în film un suspans emoţional deosebit. Tudor nu vrea să renunţe la misiunea pe care o alesese, aceea de a se afla în fruntea cauzei sociale, după care ar fi urmat eliberarea de turci. Nimeni însă dintre cei puternici nu este de partea lui, iar când ajunge vestea că turcii au invadat Bucureştiul furia celor adunaţi la conacul din Goleşti justifică hotărârea deja luată, aceea că Tudor Vladimirescu trebuia eliminat, deoarece lupta socială încurca planul antiotoman, pe de o parte şi, pe de altă parte, ea punea în pericol averile şi liniştea boierilor ţării. Nimic nu-l va mai putea salva pe Tudor, omorât mişeleşte de ucigaşi eterişti.

Istoric vorbind, este posibil ca Tudor să fi sperat, dacă nu în sprijinul turcilor, desigur, cel puţin într-o anume îngăduinţă a lor pentru a-şi ajuta poporul să obţină recunoaşterea unor drepturi sociale vitale. Eliberarea lui Raşid-Paşa are, şi în scenariul filmului *Tudor*, o deschidere spre acest fel de strategie socială. Un lucru este însă cert, nu aşa numita trădare a lui Tudor îl face pe acesta indezirabil, cât tenacitatea lui în împlinirea programului revoluţiei pe care a condus-o. Tudor capătă o putere ce scapă de sub control, el nu mai simte dorinţa de a fi sfătuit, ia singur hotărâri, şi asta fiindcă este izolat cu adevărat, părăsit de aliaţii de odinioară, de Brâncoveanu, ajuns domn, şi fără a vedea o altă autoritate în care să se poată încrede.

Tudor face în mod firesc din revoltă un ţel, un scop al luptei pentru popor, fiindcă el înţelege, după ce suferă multe înfrângeri sufleteşti, că lupta contra turcilor nu aduce mai mult bine clasei sale. Conştiinţa acestei realităţi, egoismul şi indiferenţa clasei boiereşti, cele câteva incidente din lupta ţăranilor, discordia şi intrigile cu scop personal, aceste mari adevăruri îl determină pe Tudor să folosească puterea dată de

oamenii ce-l sprijineau spre a obține drepturile acestora, chiar dacă acest plan îl amâna pe cel dintâi, lupta contra turcilor.

Tudor este un film al durerii, al doinirii suferinței şi al neîmplinirii speranței. Obiectivitatea, realismul filmic, portretele boiereşti cu acele îngroşări de trăsături, urâțenia, lipsa de delicată armonie, de grație, aduc mărturie nu doar despre o lume fanariotizată, ci şi despre una a sufletului chircit sub umbra înavuțirii şi minciunii, o lume ce capătă claritate simbolică azi mai mult decât în regimul trecut atunci când totul li se părea forțat celor care nu împărtăşeau idealurile clasei muncitoare.

Dacă epoca impunea eroizarea faptelor, orizontul de receptare actual impune, în schimb, înțelegerea lor fenomenologică, exact ceea ce reuşeşte să sugereze acest film.

Delicat construit, cu imagini de colorit afectiv şi lipsit de orice fel de ornamente (geografice, folclorice, istorice), filmul se remarcă prin sobrietate şi o gravitate generoasă, ce face posibilă eroizarea fără emfază. Tudor era un om învățat, curajos, inteligent şi tenace, dar aceste calități sunt înscrise în firul întâmplărilor, în legătura cu oamenii sau în reacțiile însingurate de tristețe şi furie ale omului devenit personajul Tudor, creație complexă, ale cărei momente-cheie sunt prinse în planul imaginii şi al jocului actorului de excepție care este Emanoil Petruț. Sunt suficiente câteva gesturi care ne captează atenția pentru a fi aproape de firea discretă şi impulsivă în acelaşi timp prin care actorul îl construieşte pe Tudor. Amintim în acest sens două momente, mai întâi cel al ritmului viu de priviri şi gesturi față de Aristița după ce fusese primit în audiență de către țar, elanul sufletesc făcându-l mai generos şi cu propriile sentimente, pe care în cele din urmă şi le reprimă. Al doilea moment evocă gesturile elocvente ale personajului, ce caută să fie reținute deşi durerea îl zguduie atunci când află de la căruțaş că mama lui fusese tăiată de turci ca act de

răzbunare pentru faptele fiului. Emanoil Petruț ştie să aducă personajul spre acel impact al istoriei, al realității cu veridicul situațiilor consemnate şi cu acel plus uman ce dezvăluie ceva mai mult, şi prin care filmul vine să facă din efigie, din portret un adevăr posibil, cu nuanțe şi fisuri trimise spectatorului prin săgețile unor ochi cu inflexiuni de metal şi limpezime de izvor.

Generatoare şi astăzi de sens dramatic, încărcate cu patosul adevărului omenesc sunt însă sentimentele eroului propus de film, acel salt spre sine şi acea cădere ce a distrus poate chiar justețea faptelor sale memorabile. *Tudor* este filmul consacrat unui erou național, dar el propune şi o problematică şi incitantă aventură de cunoaştere spre centrul vital al spiritului omenesc capabil să-şi depăşească slăbiciunile şi să facă din această domesticire a patimilor pământeşti un mod orgolios de a trăi cu speranța că temelia oricărei lumi drepte nu poate fi decât idealul comun al celor ce vor să o construiască după chipul şi asemănarea lor.

Deşi modelul eroic, de epos popular pe care se încheagă temperamental şi sufleteşte eroul filmului nu aduce în mod explicit religiozitatea, există totuşi un fundal ce impune şi această pistă de lectură a peliculei. Nimeni nu poate fi decât singur în fața hotărârilor cruciale pe care, prin analogie, ființa umană este chemată a le împlini pentru oameni.

Tudor (1963)

P: Studioul cinematografic Bucureşti, 1962,

Sc: Mihnea Gheorghiu, după piesa sa omonimă, R: Lucian Bratu, I: Costache Ciubotaru, Dec: Filip Dumitriu, Nicolae Teodoru, Cos.: Hortensia Georgescu, D.: Emanoil Petruț (Tudor), George Vraca (Banul Brâncoveanu), Alexandru Giugaru (Boier Glogoveanu), Lica Gheorghiu (Aristița), Geo Barton (Benescu), Ion Besoiu (Zoican), Amza Pellea (Gârbea, fiul), Ion Dichiseanu (Oarcă), Olga Tudorache (Doamna Şuțu)...

DACII (1966)

Emaciparea genului

„Reconstituire dinamică'' a unuia dintre momentele importante ale istoriei României: începutul penetrației romane în Dacia. Recuzita genului – scene de luptă, momente de suspans, costumație, culoare, fast – este valorificată în spiritul unei acurateţe artistice şi a respectului pentru adevărul istoric. Filmul constituie unul dintre episoadele izbutite ale epopeii cinematografice naţionale prin câteva reuşite portretizări, prin iscusința realizării scenelor de masă şi buna valorificare plastică – în imagine – a peisajului românesc (cf. Cornel Cristian, Bujor T. Rîpeanu, *Dicționar cinematografic, autori*, Bucureşti, Editura Meridiane, 1974).

Filmul *Dacii* este o evocare dinamică a războaielor de rezistență dacică şi de cucerire, în cele din urmă, de către romani a spațiului carpato-dunărean, cele două aspecte devenind, structural vorbind, schema narativă, osatura arhitecturii filmice. Chiar din prima secvență, cea în care oşteanul roman stă înaintea porților Sarmisegetuzei şi cere să se deschidă drumul Stăpânilor lumii, este vizibil dialogul dintre două forțe cu acelaşi imbold de a lupta, una contra celeilalte, iar scenariul nu transformă acest război într-un joc dinainte pierdut, fiindcă nu doar a-ți apăra teritoriul este o motivație importantă, pentru a nu te lăsa stăpânit, a nu deveni sclav, laitmotiv bine definit prin cuvintele lui Decebal, ci şi

aceea de a face din Roma o putere a lumii, scop urmărit cu un realism dur şi percutant.

Fondu-urile de închidere şi deschidere din incipitul filmului orientează gândirea spectatorului spre osmoza ce va fi până la urmă inerentă acestei cuceriri, victoria zgomotoasă de la manevrele trupelor romane alternând cu exuberanţa senină, odihnitoare a pădurilor cu cerbi unde cei doi tineri, copiii lui Decebal vor cunoaşte prin vânătoare ritualul supunerii, în chip de metafizică a existenţei cu cele două mari curbe ale trecerii: una spre cer, cealaltă spre pământ. Conotaţiile, metaforicul implicit, imaginea-poveste sunt conţinute în anecdoticul neliniar, prin care scenariul se deschide spre o dramatizare conceptuală de substanţă. NU doar prin atitudinile eroilor se cerne viaţa ci şi prin legiuirea tacită a principiilor cosmice, a ordinii nevăzute dar cu o maximă exprimare a forţelor ce distribuie răul şi binele în poţiunile magice din creuzetul destinelor lumeşti.

Dacii este filmul care relatează povestea a doi fraţi ce s-au războit până la distrugerea reciprocă. Caracterul mitic al evocării războiului de cucerire a Daciei de către romani este inclus în cuprinsul naraţiunii filmice, secvenţial (portas şi ante portas, amintind de tragedia antică, *Cei şapte contra Tebei*), dar şi intim, printr-o ţesătură poetică. Astfel, fratele şi sora se iubesc cu candoarea şi ardoarea creaturilor sălbatice ce vieţuiesc în consonanţă cu natura, Cotyzo, fiul lui Decebal fiind în cele din urmă sacrificat pentru a se decide soarta războiului, tot o trimitere spre tragicul antic, la episodul sacrificării Ifigeniei pentru victoria aheilor asupra Troiei.

Viclean şi aparent visător, abil mânuitor al iţelor politicii, Domiţianus (Gyorgy Kovacs) afectează un aer boem, dar fără a-şi ascunde cinismul, se exprimă sarcastic, preferând aparenţele, poezia vieţii, tăinuindu-şi diplomaţia sub o mască

olimpiană. În urma unei răni mai vechi, generalul Fuscus (Georges Marchal) are vederea tulbure şi ascunde această infirmitate prin diverse strategii de conduită. El şi Domiţianus sunt diferiţi ca fire, reprezintă două direcţii personalizate în iureşul acţiunilor, ne apar deosebit de credibili istoric şi impozanţi ca făpturi de ficţiune, ca artişti.

Celorlalţi doi, tată şi fiu, Attius (Geo Barton) şi Severus (Pierre Brice) le revine rolul de a concilia cele două lumi. Deşi află (după ce Attius este ucis de Remaxos) că este dac prin tată, Severus nu va ezita să-şi facă datoria de om de arme, de general roman, dar, marcat puternic de cele aflate de la Decebal şi, în cele din urmă îndrăgostit de Meda (care este şi ea atrasă de noblețea şi distincţia tânărului general), va accepta să fie sacrificat în prima mare înfruntare dintre daci şi romani. Luptând cu Decebal în fața întregii oştiri, el va înclina victoria de partea acestuia, în chip de acceptare a unei jertfe ce poate genera speranțe, dar care spală astfel vinovăţia implicită a unei dualităţi genetice cu valoare de simbol. Ca fiu al unui om ce a căutat toată viaţa să întârzie riposta romană asupra dacilor, Severus trăieşte drama întoarcerii la origini, acceptarea contopirii cu natura lui paternă. Astfel, el se lasă iniţial dinadins dispărut pe câmpul de luptă, pătrunde în pădurile dacilor, este rănit de săgeata Medei şi se vindecă datorită îngrijirilor ei. Povestea lor de iubire, romanţată parţial, are însă un substrat tragic, cei doi fiind şi fraţi şi duşmani. Meda îl iubeşte, dar îl şi înlocuieşte parţial cu Cotyso (Alexandru Herescu) fratele drag după care era îndoliată, cel care fusese sacrificat pe altarul lui Zamolxe.

Cele trei nuclee ale acestei întrepătrunderi de iubire şi revoltă furioasă, Zamolxe cu ritualul de sacrificiu, păstrat cu sfinţenie de daci dar refuzat mental de nobila fecioară care-i strigă lui Decebal că este nedrept un ritual în care cel mai

bun trebuie să piară, relația erotico-fraternă dintre Severus şi Meda, dar şi cea cu totul aparte dintre Severus şi Decebal (care are dorința nepronunțată ca Severus să fie de partea dacilor), sunt coordonatele tematice ale intrigii filmului.

Decebal (Amza Pellea, mai puțin misterios dar mai apropiat de dramatismul unui om ce caută să îşi depăşească slăbiciunea şi să treacă în legendar, susținut de marele preot Deceneu, un Emil Botta, sinuos, emaciat, penetrant şi enigmatic) decide că, bună sau rea ea trebuie să fie respectată, are limpezimea marilor idei devenite fapte. Secvența va continua cu ritualul de pe muntele sfânt, jertfirea lui Cotyso, apoi tensiunea aşteptării răspunsului zeilor, ploaia!

Energia dezlănțuită, frenetică, jocul nebunesc şi haosul, tumultul nediferențierii dintre bucurie şi nefericire, redat prin gesturi şi mimică, prin urlete şi dans sălbatic, prin ochii trişti ai lui Decebal sau prin furia abia reținută a Medei, tot acest amalgam de furie, disperare şi speranță dau semn despre ce poate fi viața valorizată prin apetență pentru sublim spiritual, pentru transcendere mântuitoare, pentru legendă, mit şi adevăr uman.

Juxtapunerea, montajul paralel cu scopul de a crea tensiuni, dar şi de a favoriza povestirea simbolică, aşadar acest timp sacadat în care se pregătesc de confruntare cele două tabere, imaginile cu nuanțe de lumini şi umbre, cu intensificări şi potențări de perspective statice, conduc la o diversitate a sensurilor între care reține atenția secvențialul cu laitmotivul thanatic al sosirii bărcii în ceață – luntre ce parcă trece Styxul – spre a ajunge în pădurea unde Attius va fi asasinat. Aceste imagini par să trimită la atmosfera din incipitul cunoscutului film *Moarte la Veneția*, iar decorurile dau măsura lumii dacilor, în stricta ordonare a valorilor sale sociale, spirituale şi morale.

Pornind de la sala tronului la mausoleu, acea subterană cu

spații ce adăpostesc urnele funerare – ca un fel de fagure de zid dăltuit de natură pentru eternizarea omului – printre care se ascunde, iscoditoare, Meda, pentru a afla ce-i spune Decebal tânărului roman, sau nu mai puțin coliba cu acoperişul-cuşmă, în care cele necesare traiului sunt de o simplitate memorabilă, ca un comentariu despre viața arhaică stilizată, devenită muzeală, cu cergi şi blănuri de urs, cu urcioare şi fluiere pastorale. Totul este construit aici pentru a surprinde şi frumosul, nu doar autenticul, totul se exprimă ca lege, ordine şi celebrare sacră, spre a reconstitui, prin diversitatea indiciilor istorice şi a vestigiilor, epopeea unui neam menit să fie piatră de hotar tuturor vremilor.

Fiecare secvență este o continuare sau o replică la cea precedentă: peisajul naturii, presărat cu steaguri şi cadavre, imortalizat într-un adevărat tablou după bătălie, dar şi scena pedepsirii legiunii prin numărătoarea tendențios demarată de Fuscus, comandantul învins de propria-i limită şi care din noblețe alege să lupte cu Severus pentru a-şi recăpăta mândria şi demnitatea rănite, replica lui Severus consfințind în cele din urmă acest traseu al personajului spre moralitate şi conştiință.

Deosebit de dramatică este şi secvența cu ordinea trupelor pregătite de atac şi care acționează spontan, bătând cu săbiile în scuturi, cerând să lupte pentru că le-a fost terfelită onoarea.

Dacii (1966)

Coproducție româno-franceză, 1966

Sc: Titus Popovici, R: Sergiu Nicolaescu, I: Costache Ciubotaru, Dec: Liviu Popa, Viorel Ghenea, Cos: Hortensia Georgescu, M: Theodor Grigoriu, S: A. Salamanian, Mont: Yolanda Mântulescu, D: Amza Pellea (Decebal), Pierre Brice (Severus), Emil Botta (Marele preot), Gyorgy Kovacs (Domițianus), Marie-Jose Nat (Meda), Georges Marchal (Fuscus), Geo Barton (Attius), Septimiu Sever (Remaxos), Mircea Albulescu (Oluper), Alex Herescu (Cotyso)…

COLUMNA (1968)

Sensibilă reformulare a unei întâmplări cu tâlc…

Poezia forțată se inserează ideilor-cadru de genul: „Voi v-ați uitat în ochii acestor oameni” – cuvinte rostite de Traian prin vocea lui Amedeo Nazzari (totuşi prea demonstrativ şi episodic pentru a da pregnanță argumentației) la adresa celor care par mai puțin lucizi decât el – nu împiedică fluidul sentimentelor, sau poate al resentimentelor, să conducă predominant intriga filmului. Tot pe acest palier al temelor țesute în prea puține fapte ar fi de amintit şi acel program prin care Traian decide soarta dacilor şi a celor care „nu vor vedea prea curând zidurile Romei”, acea *pax romana* ce pare mereu actuală, ca un mod de recivilizare a unor teritorii ce trăiau după alte cutume şi obiceiuri, aducând totodată un fel de presiune spirituală cu potențial afectiv, din care să se ivească „fapte durabile”.

Pornind de la acest incipit al cărui unic erou real rămâne Decebal, învinsul, cel care fiind trădat se sinucide rămânând demn până la capăt, firul narativ liniar continuă cu paşii de început prin care Tiberiu, al doilea erou al filmului din partea romană, participă la epopeea fondatoare ce se va dovedi nefastă şi pentru el.

Un alt motiv epopeic, cel al călătoriei, urmat de cel al alegerii locului potrivit întemeierii, itinerar misterios călăuzit de inițiați, este ilustrat prin cea de-a doua secvență, în care Tiberiu şi grupul său de oameni, aleşii, intră într-un sat unde

sunt întâmpinați cu ostilitate, fapt dovedit de gestul nechibzuit al unui tânăr aruncând o săgeată ca semn de nesupunere. Purtarea singulară a acelor tarabostes, pe fețele cărora nu se poate citi decât neclintirea de stâncă a sentimentelor, mai cu seamă amărăciunea reținută, opacă a celui ce pare să fie conducătorul lor, Ciungul (Ştefan Ciubotăraşu), dezvoltă laitmotivul temei cuceritor-cucerit. Demnitatea şi distanța față de eveniment în numele dreptății ce se cuvine a fi împărțită pe măsura faptei: atunci când eşti învins trebuie să cauți să nu faci rău celorlalți şi nu să-ți arăți ura, spune Ciungul, în chip de argument pentru pedeapsa ce urmează a fi dată de sfatul bătrânilor acelui flăcăuaş necopt care este, aflăm mai târziu, chiar fiul Ciungului.

Aceste acte de dreptate produc impresie în tabăra romană, iar Tiberiu încearcă să înțeleagă, să pătrundă psihologia dacilor. Acțiunea sa este strategică, bazată pe diplomație şi abilitate, calități întruchipate de acea figură creată pe un prototip posibil, şi căreia Richard Johnson îi dăruieşte finețe, dimensiune umană şi virilă, construct retuşat de vocea baritonală a lui Mircea Albulescu, cel care îl dublează sonor pe actorul titular. Personajele sunt selectate prin îmbinări de basm şi adevăr legendar, micile retuşuri ale cadrului măreț, specific epopeic se estompează uneori pentru a câştiga prin prospețimea unor minimale corelații umane datorită cărora cei ce trăiesc şi făptuiesc împreună se cunosc şi se leagă sufleteşte cu spontaneitatea firii lor. Unitatea narațiunii este spartă pentru ca discuția dintre Decebal, înainte de a fi capturat, şi Gerula, cel care va rămâne în fruntea dacilor retraşi în munți, să fie amorsată în firescul neliniar al acțiunii.

Trădătorul Bastus este scos la judecată de propria-i mamă, legat cu funia, pentru a primii pietrele aruncate de cei de față şi un os de mâncare. El este adus în fața adunării pentru a

da socoteală, pentru a-şi mărturisi vina, tot mereu şi mereu, într-un fel de purgatoriu ce caută să schimbe pedeapsa în pocăinţă eternă, idee sinuos dirijată spre mai multe simboluri, biblice, literare, cu efect abisal, fiindcă vinovatul trebuie să sufere dar şi să arate celor de faţă ce se întâmplă cu un trădător de neam. Bastus este lecţie şi emblemă a damnării, simbol şi zădărnicie a faptei omului singur, cel care moral vorbind nu aparţine unei colectivităţi, ci reprezintă un fel de apoteoză a ruşinii, interpretată de Gheorghe Dinică fără patetism, cu o supunere resemnată, dar şi cu o duritate a expresiei ce înscrie destinul personajului în miticul uman.

Pe altă tonalitate a imaginarului epopeic se construieşte şi poezia iubirii, prin constituirea unor cupluri (femei dace şi bărbaţi romani) ce îngăduie vieţii să continue dincolo de vicisitudinile istoriei curente. Reţine atenţia episodul cu soldatul şi fecioara, hora domniţelor, fuga şi urmărirea unei domniţe de către Sabinus (feciorelnicul Florin Piersic), un fel de căutare a mitului genezei, dar printr-un alt fel de poveste, fiecare nod legendar fiind anexat altuia ce-i preia reverberaţiile şi le deschide spre alte înţelesuri ale comuniunii omului cu originile sale. Precum în filmul *Dacii*, unde regăsim aceeaşi perspectivă scenaristică, pastorala, acolo redată prin dragostea dintre Meda şi Severus, aici prin Sabinus şi anonima prinţesă de origine dacă, are un alt final faţă de legenda populară, dar este salvată ca idee prin acelaşi semnal al iubirii şi trădării, firul dramatic al unirii prin suferinţă devenind astfel, în film, un discurs dirijat, organizat pe chiar arhitectura scenariului ce nu caută să evoce doar, ci şi să sensibilizeze, aşadar să însufleţească pagina de istorie *sui generis* cu lecţia de viaţă particulară.

Al doilea cuplu, Andrada şi Tiberiu, mai greu de receptat prin simplul motiv dramatic al supunerii şi suferinţei,

al amestecului de iubire şi ură, este mai puțin natural ca semnalment filmic, dar se organizează pe o dimensiune unificatoare a sensului de ansamblu. Îndărătnică, frumoasă şi greu de supus, Andrada îl va accepta pe Tiberiu din admirație reală, dar şi din pragmatism. Tiberiu, la rândul lui, va fi atras de această femeie care-i va dărui primul nobil român, dar derularea scenelor de viață comună, etapele ce par a fi duse pe rând cu bine spre final, între supunerea la ritualul romanizat şi crizele de revoltă ale fiecăruia în parte, dau un firesc domestic episodului ce edifică propriu-zis viața în realul ei, după colonizare, imprimând totodată şi o anume frustrare prin ambiguitatea sentimentelor femeii, soție şi mamă, dar mereu cu un alt gând în minte, astfel încât tragicul se va isca în cele din urmă chiar din ordinea lucrurilor. Cuplul matur este astfel mult mai lucid, mai puțin animat de furtuna erotică cât de acceptarea unei necesități, deşi distincția celor doi actori, interpreții rolurilor Andrada şi Tiberiu, frumusețea femeii şi caracterul ales al bărbatului, adaugă prin senzual autentic şi comportament pasional deopotrivă tandru şi dur, reflexele necesare ambiguității acestei nuntiri necesare. Finalul, dramatizat prin moartea lui Tiberiu, mort în luptă dreaptă cu Gerula, aduce un fel de pace între cei imposibil de despărțit de acum înainte. Deşi permanent nemulțumită de însoțirea ei cu Tiberiu, Andrada îl plânge cu sinceritate pe acesta, iar Gerula, rămas în aşteptare pentru a ordona cele necesare, va deveni, cu simplitatea celui care ştie să înțeleagă şi să ordoneze sentimentele unui copil, prietenul micului Traian.

Povestea se încheie cu acest catharsis apoteotic, fiindcă adevărul istoric rămâne înscris pe răbojul vremii în timp ce ficțiunea are ca scop să facă din existență o poveste cu înțeles grav, sobru al cărui tâlc ascuns nu se revelează decât prin filmul vieții recitit mereu cu o altă privire. Tematic vorbind,

filmul *Columna* aduce în fapt o idee generală, potrivit căreia a construi noul mereu în aşteptare, a face ca viaţa să meargă mai departe în ciuda tuturor opreliştilor, este legea nescrisă dintotdeauna a neamului, însă suferinţa şi sacrificiul rămân emblematice pentru orice astfel de proiect, cu temeiuri în mitic, istoric ori epopeic.

Columna (1968)

P: Studioul cinematografic Bucureşti, 1968

Sc: Titus Popovici, R: Mircea Drăgan, I: Nicu Stan, Dec: Liviu Popa, Cos: Ileana Oroveanu, D: Richard Johnson (Tiberius), Antonella Lualdi (Andrada), Ilarion Ciobanu (Gerula), Amedeo Nazzari (Traian), Ştefan Ciobotăraşu (Ciungul), Amza Pellea (Decebal), Gheorghe Dinică (Bastus), Florin Piersic (Sabinus), Emil Botta (Marele Preot)…

MIHAI VITEAZUL (1970, carismatic şi incitant)

Mihai Viteazul, … viteaz ca Ahile şi ... şiret ca Ulise!

Mihai-Vodă este în filmul propus de Sergiu Nicolaescu pe scenariul lui Titus Popovici un principe valah dar, prin orice acțiune a sa el poate fi eroul filmului de gen dintotdeauna şi de pretutindeni fără a degrada cu nimic principiile verosimilului de epocă. Cele două momente ale narațiunii filmice au ca date pivot două acțiuni, zdrobirea turcilor (*partea 1, Călugăreni*) şi zdrobirea opozanților (*partea a 2-a, Unirea*), fiecare dintre aceste momente începând cu o supunere, aşadar cu o umilință, dar care va deveni apoi prilej de refacere a demnității pierdute inițial.

Tocmai aici îşi află rostul această evocare!... poate chiar şi pentru a elimina ceva din anxietatea celor care nu trăiesc mai bine sau mai fericiți ca cei de altădată, dar care pot înțelege că fără a te întoarce spre trecut nu te poți bucura de prezent, şi atunci aventura lui Mihai poate apărea şi romantică şi excitant spirituală, prin ea definindu-se un temperament şi o hazardată cutezanță de implicare în mirajul puterii.

Această temă a puterii-miraj, pentru a o numi astfel, şi pe care sultanul Murad al III-lea o consideră ca pe un dar de seamă a lui Allah dat celor aleşi, se înscrie într-un fel ciudat în țesătura filmului. Puterea de a fi sau a nu fi deschide o dinamică conflictuală hamletiană ce aduce, la întâlnirea dintre

epoci, idei şi confruntări cu şansa de a fi explicabile: Mihai doreşte puterea din orgoliu şi trufaşă vendetă personală şi nu fiindcă ceva ar fi putred în tot ce se întâmplă în jurul său, de la idioţia autocrată internă până la cea a turcilor ce dau firmanul pe simple şi stranii peşcheşuri şi simpatii sau pe motive ce frizează ridicolul! Iată aşadar un scop domnesc prin care, cu jertfele de rigoare, se poate face şi ceva pentru ţară, o anume faimă, de pildă, fie ea cât de puţină, căci doar cu greu şi ciudată faptă de curaj s-a făptuit!

Merită a fi menţionată aici opinia criticului Marian Ţuţui pentru obiectivitatea judecăţilor sale referitoare la această peliculă:

„*Mihai Viteazul* este probabil cel mai bun film istoric românesc… De data asta scenaristul Titus Popovici şi regizorul Sergiu Nicolaescu vor avea în mărturiile istorice destule elemente dramatice astfel încât deşi filmul este spectaculos, respectă aproape întru totul adevărul istoric. Chiar şi maniheismul inerent în asemenea filme este aici minimal căci Mihai Viteazul (Amza Pellea) are un prieten turc, Selim Paşa (interpretat chiar de regizor), şi are o relaţie încordată cu soţia sa, doamna Stanca (Ioana Bulcă), căci îi cheltuieşte averea în războaie iar ea ajunge să-l blesteme după ce fiul lor moare în luptă. Eroul este înfăţişat în aproape toate ipostazele pe care le-a trăit şi domnitorul muntean real: răbdând umilinţele creditorilor la puţină vreme după urcarea sa pe tron, nevoit să accepte suzeranitatea principelui Sigismund Bathory al Transilvaniei pentru a obţine ajutor împotriva turcilor, aruncându-se el însuşi în luptă pentru a înclina balanţa victoriei împotriva turcilor la Călugăreni, mândru când ajunge pe tronul Transilvaniei şi Moldovei, fugar şi nevoit să solicite ajutorul împăratului Rudolf al II-lea al Austriei. El apare în

mod veridic în primul rând ca un conducător de oaste iscusit şi curajos, destul de incomodat de alte ipostaze."[1]

Scenariul şi montura narațiunii pe aceste realități concrete ale istoriei şi verosimilului psihologic al eroului, al insului cu însuşiri de excepție apelează şi la alte atribute ale filmului istoric decât evenimentul. Şi asta fiindcă ceva din firescul personalității reale este eludat, încât efectul de care vorbea Barthes cu o atare referință estetică, emfaza eliptică (amintită de Ioan Lazăr din acest unghi analitic în *Stilistica filmului*[2]), este un act bine gândit estetic şi el face din personaj, aşa cum am precizat la început, un cap de serie al oricărui film de acțiune, suspans şi nu mai puțin istoric, astfel că realitatea evocată capătă culoarea celei propuse de film şi prin partitura protagonistului.

Sursa acestei construcții vizuale, simbolice a eroului pare să fie mult apropiată de literatură, Coşbuc a lansat această imagine în *Paşa Hassan*: „Şi vodă-i un munte", ochii îngroziți ai turcului mărturisind această oglindire interioară nu se realizează însă pe un fundal hiperbolizant şi în film, ceea ce se obține similar este forța minții, o vioiciune ce apare prin reacții-limită, între emoție intensă, decizie furioasă sau înțelegere dureroasă a realității. Portretul este psihologizat şi de o fină adâncire a faptelor prin atitudini şi nu mai puțin a hotărârilor ce sunt cernute prin trăirile descifrabile pe chip, pe gesturi, pe reținerile sugestive cum ar fi cea a rezervei, a controlului în fața unei iubiri intuite, ce-i aduce bucurie şi căldură dar fără împlinire, pentru că nu o poate accepta.

Se pot discuta, estetic vorbind, efectele speciale, vizualitatea ce reface pe un plan, cel al metaforei (mod de a

[1] Marian Țuțui, *Orient Express. Filmul românesc şi filmul balcanic* sau cinematograful balcanic, Bucureşti, Noi Media Print, 2008, p. 195-196.

[2] Ioan Lazăr, *Stilistica filmului*, Bucureşti, Editura Felix Film, 2005.

construi prin imagini specific acelui interval din evoluția artei filmului), anumite momente având rostul de a marca ideea, de a evidenția emoțional, de a face posibilă vibrația spectaculară, suflul filmic. Este remarcabilă, bunăoară, secvența luptei de la Călugăreni, acele imagini ale noroiului vâscos, ale mocirlei ce acoperă pe români de glorie, strigătul baritonal al lui Albulescu (popa Stoica) clamând miraculosul cuvânt „victorie!", cu privelişte aproape suprarealistă a oamenilor înotând prin mâlul stropit cu sânge.

Povestea cu haşurări realiste, de veridicitate necesară, este susținută prin decor, costume, imagine, fiecare tablou capătă o identitate specială, nu doar în secvențele de luptă ci şi în cele de ceremonie (precum celebra intrare în Alba Iulia cu un ritm studiat sociologic în fiecare detaliu), sau, în secvențele de interior, scena memorabilă a petrecerii maghiarilor, acel tip de reacție brutală, imediată pe un fundal de beție şi dezinhibare cu denotații ce exprimă în acelaşi timp obiceiuri sau atitudini, între spectacol şi atmosferă. Fiecare deschidere constituie un antren psiho-analitic sau o finalitate narativă, conclusiv-persuasivă, precum scena din palatul sultanului cu prelungire spre metereze, un parcurs de ținută simbolică, antamat dramaturgic prin eliminarea, jos, pe pământ a domnitorului dezavuat, Alexandru cel Rău, strâns de gât cu abilă distincție a celor două momente, cel în care el distrugea şi cel în care este el însuşi distrus, ideea genezei, a metamorfozei şi a crepusculului fiind inserată de altfel în toată paradigma filmului eroic de inspirație istorică.

Conflictele, necesare pentru înaintarea acțiunii în subsolul ei viu şi clocotitor, se datorează, ca mental, unei evocări de secol a deschiderii şi evoluției concepțiilor, în care principalele repere sunt Austria, împăratul, reprezentații papali sau cei care roiesc prin preajma sultanului şi care, cu abile şiretenii,

specifice fiecăruia, aparţin unei lumi comune, singura dihotomie reală fiind cea care face din unii învinşi, din alţii învingători.

Scene de naturalism dur, dar şi de poezie suavă, dau filmului *Mihai Viteazul* un colorit magic, explozie de poezie dar şi de cruzime a soluţiilor, precum momentul în care capul lui Andrei Báthory se rostogoleşte şi în cele din urmă rămâne înfipt, cu un efect de comedie lugubră, în apropiere de domnul proaspăt încoronat.

Relaţiile rămân vlăguite de ispite şi neîmpliniri, dar, dincolo de concret există un plan de subtext care face posibilă întâlniri providenţiale precum cea a lui Mihai cu sfinţii din icoane. Atmosfera, susţinută prin decor şi imaginea-simbol, precum cea a mesei unde se împarte lumea, sau cea a umilirii lui Mihai, nevoit a cere protecţie de la Sigismund, se construieşte prin nuanţe şi culori vii, prin distanţe focale şi surprinderea unor detalii, aşa încât firescul jocului să imprime un surplus de sugestie prin compoziţia cadrului.

Prin viziune analogă se construieşte şi povestirea, fragmentarul prin care se dramatizează tensiunea psihologică, de exemplu, cea care apare între doamna Stanca şi Mihai, sau între Rossana şi doamna Stanca, ambele fiind în mod voit lăsate să curgă dincolo de replică sau de efectul imediat al rostirii.

Prietenul turc (Selim, alias Sergiu Nicolaescu) şi turcitul ce se întoarce în ţara lui de baştină (Ionică-Hassan, alias Herescu) lărgesc, fie şi prin aceste motive de legendă, dinamica acţiunii, surprizele fiind lăsate, şi în acest caz, oarecum neexplicate, sau altfel spus, variantele finalului deschis fiind şi de data asta, construcţii ale vieţii deschise surprizelor, hotărârilor şi soluţiilor utilizate uneori imprevizibil.

Una din temele incluse în filmul de aventuri, în western

dar şi în epopee, este cea a prieteniei. Mihai este bun prieten cu Selim, situație puțin stranie, nu în sine cât prin partitura descrisă de turcit, motiv enunțat în secvența de început, aceea a rădvanului cu copii ce pornesc spre Istambul. Uciderea lui Mihai este redată prin metaforic, un fel de risipire a tensiunii contactului cu viața, complotul fiind, şi aici sugerat, parțial, mioritizat.

Mihai Viteazul (1970)

P: Studioul Cinematografic Bucureşti, în colaborare cu Ministerul Forțelor Armate, 1970

Sc: Titus Popovici, R. Sergiu Nicolaescu, I: George Cornea Dec: Nicolae Teodoru, Zoltan Szabo, M:Tiberiu Olah, D: Amza Pellea (Mihai Viteazul), Irina Gărdescu (Rossana), Florin Piersic (Preda Buzescu), Septimiu Sever (Radu Buzescu), Ilarion Ciobanu (Stroe Buzescu), Mircea Albulescu (Popa Stoica), Ion Besoiu (Sigismund Báthory), Emmerich Schäffer (Basta), Olga Tudorache (Domna Teodora), Ioana Bulcă (Domna Stanca), György Kovács (Andrei Bathory)...

Acin 1971, Marele Premiu, Premiul pentru scenariu, pentru imagine, pentru interpretarea feminină (ex-aequo), Ioana Bulcă, pentru intepretare masculină (ex-aequo), Amza Pellea, Premiul pentru muzică (Tiberiu Olah), pentru coloana sonoră (Anuşavan Salamanian), pentru costume (Hortensia Georgescu)

BUZDUGANUL CU TREI PECEȚI (1977)

Personajul provoacă… istoria

În acest film, Mihai Viteazul revine ca personaj dar nu atât eroizat cât dramatizat, problematizat ca destin. Desigur, Victor Rebengiuc are prea puțin din alura impunătoare propusă de Sergiu Nicolaescu prin Amza Pellea în rolul titular, dar, mai mult intelectualizat şi necomercial, rolul domnitorului este mai aproape de istorie, de realitate decât de legendă (portretul şi notațiile îl arată ca uscățiv şi pleşuv, câtuşi de puțin seducător expres), reacțiile eroului câştigând în intensitate, în profunzime.

Mihai Viteazul capătă în filmul lui Constantin Vaeni, *Buzduganul cu trei peceți*, acel surplus de efect datorat impunerii lui ca strateg, diplomat, dar şi ca om de o mare forță lăuntrică, ce şi-a împlinit rolul istoric ca erou şi a sfârşit ca victimă a trădării pe altarul propriei victorii

Pot fi amintite cele câteva secvențe de excepție, atât ca dramatism al narațiunii filmice precum şi ca efecte emoționale ale imaginii (Iosif Damian). Mai întâi, secvența atacului cetății Târgovişteі, după ce, vizual cel puțin, fusesem neplăcut surprinşi, alarmați de acei spânzurați români în care se trăgea cu tunul, acei prizonieri prinşi în plasă precum animalele, şi pe acest fundal de atroce manifestare barbară, atacul organizat de Mihai cu oştirea lui, căpătând o dimensiune uman fortifiantă, fără a mai fi nevoie de spectaculozitate sau

motivație diplomatică. Apoi o secvență ce aparține de astă dată politicii interne, cu mult mai puternică amprentă autoritară decât în filmul regizat de Sergiu Nicolaescu, aşadar secvența în care, în vinerea mare, domnitorul şi curtea ascultă sfânta slujbă, iar dedesubt, în beciurile mânăstirii, boierii complotişti sunt schingiuiți, reduşi la tăcere. Tiranic şi nemilos, domnul nu este văzut ca fiind nedrept, motivațiile, de orice fel, fie chiar şi reproşul, realist, că a fost împins de boieri la semnarea „legăturii lui Mihai", legarea de glie îndepărtând pe țăranii iobăgiți de domnul lor, aşadar, chiar în acest fel, Mihai Vodă apare ca un autentic despot medieval, ducând o lucidă dar şi autarhică politică internă. Izbânzile sunt însă cele care îi descriu personalitatea, lupta crucii contra oricărei alte religii fiind, pentru țările române o necesitate de apărare a ființei naționale şi nu mai puțin un mod de rezistență spirituală

Buzduganul cu trei peceți (1977)

P: Casa de Filme Unu şi Casa de Filme Trei, 1977

Sc: Eugen Mandric, R: Constantin Vaeni, I: Iosif Demian, Dec: Nicolae Drăgan, Cos: Ileana Oroveanu Kosman, M: Cornelia Tăutu, D: Victor Rebengiuc (Mihai Viteazul), Toma Caragiu (Pamfilie), Vasile Nițulescu (Dragomir), Ştefan Sileanu (Mihalcea), Olga Bucătaru (Stanca), Cornel Coman (Stoichiță), Ştefan Velniciuc (Andrei Bathory), Ovidiu Iuliu Moldovan (Cadiul de Avlona)...

Premiera: 12 septembrie 1977, cinema Patria, Acin 1977, premiul pentru scenariu (Eugen Mandric), Premiu pentru Imagine (Iosif Demian), Premiul pentru interpretare masculină, in memoriam (Toma Caragiu) pentru întreaga activitate cinematografică.

ŞTEFAN CEL MARE – VASLUI 1475 (1974)

Eposul între grandoare şi ironie… asumată

Filmul istoric românesc (în special cel din perioada 1966-1989) a fost un gen cultivat, susținut ideologic prin filonul patriotic-național al momentului, toată lumea este de acord că succesul la public şi nu mai puțin calitatea unor producții ale genului, forța artistică, specificul filmic prin care s-au construit evocările marilor evenimente din istoria neamului se datorează în exclusivitate scenariilor şi viziunilor regizorale unificatoare.

Constituind un moment unitar al luptei antiotomane, *Frații Jderi* şi *Ştefan cel Mare – Vaslui 1475*, filmele pe care Mircea Drăgan le realizează în 1974 sunt ecranizări ale trilogiei româneşti *Frații Jderi* de Mihail Sadoveanu. *Ştefan cel Mare – Vaslui 1475* Deşi conține secvențe memorabile, precum cea consacrată bătăliei de la Vaslui, pelicula are un conținut narativ univoc, pregnant declamativ, lozincard, fastidios pentru spectatori. Căci nu este deloc verosimil ca pe vremea marelui domnitor să fi circulat astfel de texte ale independenței sau neatârnării, ale suveranității grandilocvente şi alte infuzii de naționalism, sărace în conținut afectiv tocmai prin recurgerea la o limbă de lemn şi la stereotipisme ieftine. Cu toate acestea, filmul a dobândit un prestigiu considerabil prin generozitatea ideii tematice: Ştefan este domnul care dă țării, respectiv Moldovei, şansa de a participa masiv la o ordine spirituală superioară, singura realitate ce rezistă în istoria frământată a neamului.

Ori de câte ori realitatea se reface prin resursele ei latente, ea poate genera o operă artistică de mare autenticitate, dincolo de pseudovalorile propagandistice sau ostentativ fondatoare de mituri: obsesia luptei antiotomane, cum s-a remarcat *(Istoria şi obsesia ultimei fortărețe creştine, Orient expres. Filmul românesc şi filmul balcanic de Marian Țuțui)* pot reduce semnificativ asperitățile pentru a câştiga în clasamentul filmului istoric românesc, chiar dacă realitatea este împletită cu ficțiunea, astfel încât nu se pot percepe identități certe, veridice pentru unele personaje sau situații. Cei care vin cu putina de brânză pentru a o oferi domnului, ciobanii de pe Rarău, oricât de schematici pot părea prin folclorismul pitoresc al reprezentării, sunt, înainte de toate, înțelepții ce desluşesc intuitiv mersul lucrurilor şi planul domnesc. Este greu să afirmi că aşa s-au petrecut faptele în acel moment al istoriei, dar este la fel de riscant să crezi că o încercare atât de ispititoare, aceea de a înfrunta o armată temută cu oameni puțini şi fără ajutor din afară ar fi doar o pură întâmplare în care au strălucit prin vitejie nişte oşteni cu ghioage şi forțe herculeene. Putem înțelege doar că aşa s-a întâmplat şi istoria consemnează înfruntarea unor forțe disproporționate ca pe una dintre cele mai greu de înțeles fără a recurge la o dominantă de ordin metafizic, credința strămoşească! Orice cuvinte mărețe rostite azi riscă să polueze sonor, prin decalaj cultural, registrul simbolic al faptelor petrecute cu adevărat, apărând ca nesemnificative, lipsite de substanță în fața imaginii celui care este Ştefan cel Mare, cristalizată în memoria colectivă. Forța celui care *la ospețe omăra fără județ*, cum spune cronicarul, a celui care se ridica de jos când era biruit şi iar biruia, credința ca putere spirituală: icoana Sfântului Gheorghe se află mereu în cadrul intim al faptelor, ca interfață duhovnicească a celui care face voia lui Dumnezeu pe pământ. Aşadar, filmul vizualizează, aduce în

vizibil, lucrurile invizibile din calendarul tainic al unui veac creştin. Regăsim aici aceleaşi indicii ale filmului istoric şi de aventuri în care predomină acțiunea: un cuceritor semeț, sultanul Mohamed al II-lea, cel care a supus Constantinopolul, o agresiune armată, războiul pentru cucerirea Europei, un mic stat care, în loc să fie favorabil, stă piedică în fața turcilor care vor fi puțin câte puțin opriți, subiect pe undeva de actualitate chiar dacă, mereu aceleaşi, cu alte personaje, cu scheme narative insidioase, în funcție de vremi şi moravuri. Este o evocare circumstanțială cu incidență didactică, dar chiar şi în acest portret construit din puține goluri şi din multe poze, poate fi reperat nu atât modelul conducătorului dintotdeauna cât un anume model mental al celui văzut de popor ca un om ales şi un sfânt, intrat în legendă prin cele bune şi folositoare. Prin urmare, portretul nu are cum să nu fie idealizat, vizualul creând epicul printr-o diversitate de mijloace expresive: tăceri, umbre ale privirii, gesturi frânte, efuziuni sentimentale reținute şi o putere superioară de înțelegere a greşelii. Acest model nu aparține pe de-a-ntregul nici eposului sadovenian, parte bine modelată pentru naşterea personajului Ştefan cel Mare pornind de la romanul *Frații Jderi*, nici seriei conducătorilor de oşti şi victorii ale concretului istoric. El este un fapt cultural, un artefact izbutit prin care se exprimă realitățile spiritului tutelar autohton, ale imaginarului colectiv la care epocile aduc completări fără a desființa cutumele încetățenite, dorința constantă de a întruchipa forțele luminoase ale idealului orientat istoric fiind, în pofida suferințelor de veacuri, sau poate tocmai de aceea, un fel de viatic al supraviețuirii. Caracterul inedit al ilustrării unei domnii ilustre (consemnată de cronicarii Grigore Ureche şi Ion Neculce ca prilej de construire a unor situații şi conflicte revelând complexitatea personalității domnitorului moldovean), precum şi cadrul aventuros, apropiat de fantastic

chiar, cu un emoționant fior mitic, prin care Sadoveanu dă respirație epopeică evenimentului istoric, oferă filmului românesc posibilitatea de a unifica imaginea-lume prin care spiritualitatea națională se contopeşte cu fluența rolurilor simbolic arhetipale.

Filmul respectă scena complicată a diverselor conflicte prin care se rezumă o lume, un univers uman limitat oarecum la Curtea domnească şi la cei apropiați ei, familia boierească (selectată aici prin familia Jderilor), o reprezentare simbolic-romanescă a unui eşantion moral, o viață nu neapărat mai complicată sau mai neverosimilă decât cea de azi sau de aiurea, dar o lume croită după natura umană manifestându-se prin forța de caracter, prin puterea de a decide şi de a reacționa ferm în diversitatea situațiilor conflictuale. Iubire, gelozie, invidie, pe de o parte, cucerire şi înfrângere, pe de altă parte, acest creuzet de sentimente împletite cu fapte ce desenează chipul viu al lumii intime, al umanului dintotdeauna, se grefează pe un anume pitoresc al afectelor, dar şi pe realitatea istorică imediată, pe imaginea mânăstirii, pe protocolul curții, pe înfăptuirea judecății domneşti cât şi pe tainele singurătății gânditoare a voievodului. Căci lumea medievală a epocii trăieşte complex, prin tăcere misterioasă, efigii de evlavie, religiozitate participativă, simplitate în obiceiuri şi arborând totodată o solemnitate discretă, ceremonioasă, amestec de arhaic şi de pictural. Dar lucrul remarcabil în acest film este vizualizarea impresionantă a unei bătălii ilustre, a celei mai importante lupte date de oastea lui Ştefan, la Vaslui, în 1475. O bătălie care se deschide spre legendar, o realitate cu ceremonial metafizic, cu posibilă trimitere peste veacuri la războiul Troiei, cu acele forțe ale supranaturalului care se înfruntă în spatele planurilor urzite de muritori. Poate e mai puțin nimerit să se insiste pe acest suport de idei, poate importantă este azi

o altă imagine a acestui eveniment cinematografic, axată pe realizarea țesutului faptic, pe mișcarea și ritmica melodios-sobră a coregrafiei. Acesta ar fi cel mai vizibil efect emoțional al imaginarului vizual-auditiv. Este important să fie pus în evidență acel adevăr de fundal al realității sufleteşti, acel suflu prin care se realizează, empatic, orientarea spre etern şi sugestia unei orchestrații a întregului dezlănțuit din afara vizibilului. Stihialul, natura cu ale sale indicii de adevăr etern, cu al său mister prin care neamul păstorit de voievodul Ştefan îşi duce până la capăt menirea, exprimându-şi ființa, nevoia de libertate în faptele adunate de istorie şi jertfele sale anonime, își află fundalul în triada identității om-natură-pământ străbun. Am putea spune chiar că este vorba aici de perpetuarea unui cult cu origini îndepărtate, dar care se regenerează ritualic prin tributul dat pământului de oamenii ce-i împărtăşesc destinul prin muncă şi suferință.

Bătălia este una a cerului şi a pământului, a forțelor albe şi a celor negre, ale creştinilor şi ale păgânilor cu dibacele şi şiretele lor tunuri, cu masele de ieniceri şi spahii ce umplu câmpu'... dar, dincolo de acest impact asupra mulțimilor care par a se duce la luptă pentru a-şi apăra domnul şi glia, dincolo de acest filon frenetic prin care se iveşte sufletul neamului, dincolo de binele meschin şi răul cu aspect de jertfă, de sacrificiu, străjuieşte calul alb, acel simbol al vestitorului, al alesului, al mântuirii prin mucenicie. Concretul faptic (bine preluat din romanul sadovenian) prin care Ştefan se construieşte ca personaj este cel al strategului, al principelui înțelept şi cu tainice legături cu lumea spiritului, cu o sublimă forță de metamorfozare sufletească, cu tărie şi slăbiciune de om, cu imbold şi energie de erou. Este memorabil acest traseu al căutării sensului, al căutării răspunsurilor, al îndoielii dar şi al încrederii în destinul menit contopirii cu idealul religios al

neamului. Ştefan porunceşte şi este ascultat, Ştefan hotărăşte şi cei care-l urmează se aruncă în luptă fără să pregete, Ştefan plănuieşte şi natura îi împlineşte planurile. Dincolo de această realitate a contopirii fiinţei de veacuri a neamului cu eternul imbold al spiritului, al religiei sale creştine nestrămutate, dincolo de acest prag al sensului vieţii care trebuie să fie sublimă sau să nu fie deloc, dincolo de toate acestea străluceşte gloria domnului pământean.

Ştefan cel Mare, Vaslui 1475 este filmul evocării unei bătălii care atinge perfecţiunea emoţională a reprezentării vizuale, sinestezie a cărei culoare, ritmică sonoră, mişcare, figuraţie şi construcţie în cadru este în primul rând armonie desăvârşită, dar nu mai puţin plastică de tradiţie artistică cu specific autohton (Grigorescu, Ţuculescu), cântec al gloriei şi al plângerii ritualizate prin care natura şi omul sporesc împreună în destin şi sens existenţial. Fără să impresioneze prin prezenţa complezentă a unor staruri sau prin artificiale mişcări de trupe care să dea mai multă grandoare momentului evocat, filmul realizat de Mircea Drăgan este o stampă cu efigii ale unui timp nu neapărat recompus cât mai cu seamă rememorat afectiv. Realismul desfăşurării evenimentelor, în partea a doua a filmului, este asigurat de o minuţioasă ceremonie a pregătirii prin montaj paralel, cele două tabere şi cele două moduri de a concepe lupta fiind nu doar diferite dar mai ales supuse unor alte comandamente morale şi tactice. Ambii conducători de oşti, Soliman Paşa şi Ştefan cel Mare sunt la fel de atenţi la mişcările invizibile, la freamătul naturii, la abilităţile celuilalt. Totuşi, spiritul războinic al cuceritorului poate fi amăgit în unele situaţii, de pildă atunci când el nu mai are în faţă un adversar pe măsură, convenţional, vizibil, ci o forţă greu de estimat, pe care ceaţa o ascunde, tobele şi buciumele o intensifică iar relieful o înghite prin nebănuitele lui înfăţişări,

necunoscute inamicului. Este ecranizat astfel şi un mental al legendei, al doinirii populare prin care glăsuieşte limba vie a naturii-personaj. Dacă nu ar fi fost decât acest lucru meritoriu în filmul dedicat acestui eveniment, pelicula ar fi fost tot de o mare ţinută artistică. Chipurile turcilor (Ali-bey, Soliman…), efigii grandioase de măreţie şi forţă, mişcarea ienicerilor, atmosfera taberelor de luptă cu acele meşteşugite unelte la care lucrează cu chipurile plecate, rapidă reflectare a iscusinţei în armurărie, tipologia, pitorescul şi coerenţa caracterelor în intimitatea colectivă, fără individualizări deosebite, alcătuiesc aici o pagină admirabilă de istorie în basorelief, pe care filmul o construieşte vizual şi auditiv. Ideea victoriei, ceaţa deasă, podul, tunurile distruse de moldoveni cu frenezie copilărească atunci când le cuceresc în sfârşit, acel podişor ce pare impunător nu prin grandoare cât prin potenţialul său de eveniment, calul ce străbate câmpul slobod, după bătălie, refacerea imaginilor pe etape ale bătăliei (unde se detaşează celebra imagine a podului cu mişcare în ambele sensuri), toate acestea alcătuiesc, poate mai ales prin inocenţa şi decenţa tonalităţilor culoare-sunet, o frescă al cărei mesaj poate fi consfinţit pe frontispiciul unui lăcaş de cult. La adăpostul mantiilor albe, cruciaţii aceştia, deopotrivă boieri, conducători de oşti ai unei ţări româneşti în straie de sărbătoare şi credinţă, şi care străbat câmpul după bătălie în urma domului, par a fi o oştire cerească, întreţinând astfel o sugestie vizuală cu impact simbolic major pentru înţelegerea rostului lucrurilor ce se petrec în cer şi pe pământ. Este impresionantă, de asemenea, acea mişcare, acea direcţie a privirii de la aproape la depărtare, panoramare ce scrutează nu un spaţiu geografic familiar, dar un spaţiu ce pulsează vital şi spiritual, transmiţând mesaje greu de înţeles de neiniţiaţi, adică de cei ce nu caută să desluşească tainele existenţei lor pământeşti.

Preferința pentru mişcarea continuă de la fragment spre întreg, pentru o ritmică specială a vuietului, a vaietului, a corpurilor, ca flăcări ale dramatismului sever al naturii în dialogul ei tainic cu omul, constituie un tablou impresionant, asemănător unei scene de luptă, prin acel amestec veridic de tărie şi credință, dar fără confuzie a forțelor sau estompare a dialogului intrinsec secvenței-tutelare pe care o reprezintă ideea izbânzii şi durerea izvorâtă din necesitatea jertfei. Se pot menționa prezențe actoriceşti mulate pe un posibil prototip spiritual, cel al vârstelor şi al educației sufleteşti, în funcție de care se manifestă temperamentele tinerilor, ale maturilor, ies la iveală supuşii sau trădătorii, feminitatea limbută şi vicleană, înşelătoare şi aţâţătoare, omul simplu ce-şi încarcă avutul în căruță şi pleacă în bejenie, intrigile de la curtea domnească. Aceste atitudini şi manifestări constituie, în ansamblul lor, un descriptiv al mişcării epice, o gamă de semnalmente de gen, ilustrări ale unui spațiu de viață construit mai mult pe dimensiunea astrală decât pe cea pitoresc-realistă. Locul ce-i revine principelui Ştefan cel Mare în spațiu şi în timp este construit de cronici dar mai ales de personajul omonim din scrierea menționată, vârsta maturității fiind şi aici o sursă de portretizare psihologică, în care eroicul legendar este moderat de luciditatea ordonatoare.Urmărind pulsația ritmului epopeic al prozei sadoveniene, filmul aduce în şi prin imagini figurile-portret cu distincții fizionomice uneori chiar îngroşate expresionist (Boier Mihu) dar cu acel farmec ascuns al chipului şi faptei gândite mai ales din galeria imagistică a prozei istorice româneşti căreia Sadoveanu i-a dat o măiastră însuflețire. Uneori, cuvântul arhaic se suprapune peste imagine sărăcind-o în favoarea dialogului cu modelul (cum se întâmplă, de pildă, cu portretul Maruşcăi Hudici, realizat în romanul *Frații Jderi* în stil indirect liber, participativ ironic,

aici un text cu polemică participativă, interpretarea Valeriei Marian, de o frumusețe clasică şi rapid seducătoare apare ca întrupare inversată a vorbelor răutăcioase spuse cu viclenie feminină de Candachia.

Mircea Drăgan strecoară mici comentarii cu efect anecdotic, nu fără intenția bine dozată de a completa ideea prin imagine, uneori cu un necesar de umor netendențios, cum o dovedeşte replica lui Manole Păr Negru ce trebuie să insufle trâmbițaşilor energia de a sufla pentru atragerea turcilor în capcană, bătrânul înțelegând cu supusă resemnare că asta e tot ce mai poate el face, dar şi imaginea-secțiune a secvenței de bătălie când trâmbițaşii se ostenesc cu suflatul, spectacolul este mareț dar şi ilar, omenesc aşadar!

Ştefan cel Mare (1974)

P: Casa de Filme „4”

Regizor: Mircea Drăgan, Scenariu: Mircea Drăgan, Constantin Mitru, Actori: Gheorghe Cozorici (Ştefan cel Mare), Violeta Andrei, Marcel Anghelescu, Geo Barton, Dina Cocea, Iurie Darie, Gheorghe Dinică, Toma Dimitriu, Jean Lorin Florescu, Ernest Maftei, Draga Olteanu Matei, Sebastian Papaiani, Emanoil Petruț, Florin Piersic, Colea Răutu, Ana Széles, Ştefan Velniciuc

CANTEMIR (1975)

Prințul luminat!

Cele mai frumoase secvențe ale acestui film se datorează cadrului evocativ, portretului de cărturar şi gânditor pe care îl ilustrează protagonistul şi, desigur, încorporarea distinctă a imaginii, lucrată prin compoziții dramatice şi luminozitate romantică. Lentoarea specială imprimată gesticulației, volutele ce înconjoară tronul şi dau proeminență solemnă ansamblului, de la costum la decor şi fizionomii, toate acestea se manifestă, prin amploare, conotații de sens şi de formă, ca o posibilă fuziune pentru generozitatea spirituală şi armonia sufletească a domnitorului. Creator de ficțiune şi deopotrivă de operă de ştiință, Dimitrie Cantemir este măreț fără ostentație, distincția fizică prin care Alexandru Repan se arată mai cuceritor ca de obicei fiind dată şi de acel aer misterios, de ochii lucitori şi fruntea adâncită de cugetare prin care eroul, personajul istoric, se impune posterității. Filmul este deopotrivă construit pe aventură şi document, scenariul concentrează ilustrativ figura şi personalitatea domnitorului (tricentenarul lui Cantemir este astfel prilejul ce dă şanse filmului să se impună atenției), sinteza realizându-se prin tensiunea ideilor. Să nu uităm acele convorbiri de taină, dar şi de frenetică plăcere viril-cărturărească dintre Cantemir şi Petru I, țarul Rusiei, cunoscut în istorie pentru inteligența şi rafinamentul său spiritual. Prin cele trei spații în care are loc acțiunea, curtea cu petrecerea populară,

cabinetul de lucru al domnitorului şi sala ospățului boieresc sunt construite identițățile, social-etnic diferite prin raporturi de întrepătrundere şi izolare, iar efectul de mare spectacol este, după părerea noastră, mai puțin axat pe un pitoresc facil, chiar dacă bocetul are forța de a capta sensibilitatea mai emfatic ca niciodată, pentru a exprima un timp simbolic, al cărui prim ilustrator este chiar Dimitrie Cantemir cu al său Inorog.

De altfel, în bocetul ce însoțeşte imaginile morții văzute precum un coşmar, anticipate însă prin cântec, trâmba halucinatorie de morți ce trec prin fața hangiței ce veghează la mormântul soțului ei, un experiment realist al imaginarului popular prin care inorogul îşi jeleşte soarta de persecutat. Spectacolul nu distruge pulsația autentică a unui cinematografic-document prin care se punctează filosofia nepragmatică a vieții, dar suplimentează plăcerea de a vedea, de a trăi, prin ilustrarea concretului, mărețiile simbolice ale frescei vizuale: chipuri de luptători, de voievozi, un panteon, din care nu lipsesc, cum s-a observat, figurile populare evidențiate printr-o desăvârşită artă a portretului. Pentru a da acestui film ceva din autenticul său, ar fi necesar să îl comparăm cu filmele-biografie; artişti şi vizionari, oameni de a căror faimă se leagă evenimente importante, iată genul lui proxim, particularizat însă prin valoarea sa de film istoric. Asta înseamnă timp şi spațiu cu valorizare a specificului, dar şi aventură comună acolo unde este nevoie pentru ca măiestria să plăsmuiască chipul cărturarului atâncit în tainele minții şi ale sufletului. Cantemir este pentru scurt timp domnul Moldovei, însă prin destinul său de prinț, fiu de domn aşadar, rolul său politic a fost salutat pentru acel moment, ca fiind acela al unui vizionar al evoluției sociale şi politice, în bună măsură similar cu cel de strateg al luptei contra turcilor. El nu luptă cu sabia, ci cu pana! Aşa cum se spune chiar în film (nu de luptă este

vorba fiindcă asta au făcut-o foarte bine şi alţii), pentru acest domnitor istoria este ilustrare de existenţă, de biografie, este mentalitate, ştiinţă şi cunoaştere, prin urmare avem aici un nou fel de a fi şi de a reacţiona în faţa poncifelor, a relicvelor şi a feluritelor moduri de a fi ale timpului evocat. Ca savant, aşadar ca vizionar, Cantemir înţelege că rostul său este acela de a spori averea spirituală a ţării sale, paradigmă inedită pentru acea ţară mică, spaţiu considerat obscur pe harta Europei. Cantemir face pasul spre alt timp, spre acel moment în care înverşunarea şi riposta au rostul de a deschide minţile, iar lupta armată se face prin strategie inteligentă şi clarviziune. Fiu al unui domn sărac, fără ştiinţă de carte dar cu preţuire pentru acest rost al omenirii de a nu păcătui prin neştiinţă, Dimitrie este crescut la Poarta Otomană, dar, spre deosebire de alţi fii de domn cu acelaşi destin, copilul este atras de cunoştere şi el va uimi pe cei din jur cu această pricepere în tainele spiritului. Secvenţa ce ilustrează prima etapă a biografiei sale este realizată printr-un flash-back: prinţul are în amintire imaginea sa, copil fiind, când este pus de tatăl său, domnul ţării, să îşi etaleze învăţătura. Atunci el uimeşte asistenţa prin ce spune şi prin felul în care spune ce ştie, cu acel aer de demnitate şi superioritate al celui ce stăpâneşte tainele lumii prin puterea minţii. Acesta este şi un prilej de a face istorie prin propria istorie, aceea a vieţii. De fapt în asta constă tactica autorului *Istorie ieroglifice*, un document cifrat, pe măsura cerinţelor estetice ale epocii, dar şi a cerinţelor unui timp convulsiv prin care trece gânditorul, dar nu fără a căuta să se înţeleagă pe sine, imperativ al profunzimii spirituale şi al comunicării cu centrul lumii, în chip microcosmos în care rezidă sensul faptei şi acţiunii umane. Moldova este pentru Cantemir o realitate intimă, fără de margini, deşi aşa de mică în concretul ei, şi care devine un cui în faţa marilor împărăţii, vorbă ce i-o va spune

lui Dimitrie chiar vizirul turc, Mehmet (George Constantin), prietenul său din copilărie, versat, senin şi tandru reţinut faţă de turci. Acesta este ajutorul din umbră ce îl sprijină din interes pe Dimitrie pentru binele gândit de acesta, dar şi din devotament faţă de interesul turcilor, ambiguitate a unor relaţii realiste prin care Cantemir a rămas un cunoscut preţuitor al turcilor, dar şi un inamic perseverent al acestora, fapt dovedit de istorie. Pentru un scenariu de necesitate istorică, realist şi precis circumscris obiectului, Cantemir este, în mod elegant, nonconformist, fantezia ce dinamizează epoca şi oamenii ei fiind principala sursă de inedit a viziunii propuse. Astfel, melancolicul domn Dimitrie, fiul lui Constantin, ales de boieri pe scaunul Modovei fără moşie şi analfabet, după cum îl ponegreşte boierul Iordache Ruset (Dan Ionescu, anume distribuit pentru o astfel de încrâncenare, un duşman vizat şi în *Istoria ieroglifică*), va prelungi în timp domnia tatălui său. Aidoma unui prinţ renascentist ce traversează meteoric intrigile politiceşti, fiindcă, aşa cum remarcă doamna Casandra, soţia prinţului, ea însăşi din neam de domnitori – o cantacuzină –, politica înseamnă doar dezbinare şi intrigi în jurul domnitorului, oricare ar fi el (conform principiului *divide et impera*, ce arată forma de menţinere a puterii dintotdeauna), Cantemir va dejuca planurile boiereşti şi va aduce prestigiu ţării prin intelectualitatea sa multivalentă. Prinţ rus, academician berlinez, cronicar român, voievod moldovean şi mare erudit, după cum îl apreciază George Călinescu, un Lorenzo de Medicis al nostru, erudit şi cunoscător rafinat al plăcerilor lumeşti, el apare în această peliculă prin portretul ce-l defineşte ca voievod-cărturar, amintind şi de acea apreciere prin care Blaga îl individualizează ca pe o făptură stranie şi pură, *cu o genială claritate în previziuni.* Construit pe această dimensiune, autentică, desigur, şi originală, portretul evocativ

al lui Dumitrașcu Cantemir-Vodă completează, aducând o altă tușă de culoare, seria domniilor române, imortalizate în acele pagini ale cronicilor, acele fresce ale bisericilor ce zugrăvesc istoria ca retrospectivă a existenței în spațiu și în timp. Din aceste crochiuri se încheagă imaginea protagonistului, portretul fiind o ilustrare a vieții interioare, cărturarul fiind mai solicitat ca erou al acestui scenariu decât omul de acțiune sau chiar cel polititc. Astfel că, prins în mișcarea ineluctabilă a istoriei, de la gând la existență, farmecul devine aventură umană! Un film imaginativ pe prototipul specific al cadrului de epocă și aventuri, *cu un vântură-lume*, un căpitan-corăbier, Mihuț (Iurie Darie, vesel și nonșalant indiferent de ce face, optimist) ce străbate mările lumii, dar care nu-i uită nici pe cei care i-au pus sabia în mână: Moș Toader, un Emanoil Petruț îmbătrânit, puțin artificial, credincios, solemn, suflet delicat, sensibil, vulnerabil. Un film cu personajele *Istoriei ieroglifice*, care secretă, prin puține replici, nu aforisme, ci venin sau puțin umor, fie și involuntar, prin cei care îl iau mereu la rost pe Dimitrie, pentru că ceva nu le convine, da și cu sfetnici mult prețuiți, visători, ce văd țara prosperând… spiritual, precum Ion Neculce, un fel de alter ego al lui Cantemir însuși, prin grimă, gândire și fizionomie. *Compoziția narațiunii filmice, sistematizată, dă posibilitatea* eroului protagonist să își trăiască și să-și și înțeleagă viața, totul fiind lizibil precum un roman. Cantemir va face din document, din știință, principiul cunoașterii lumii prin care trece și pe care o arată viitorului, iar din cunoaștere, o forță care duce la victorie, viața fiind mediatoare între spirit și materie, adică aventură. A învinge nu înseamnă pentru acest prinț al Europei iluministe a spori puterea sabiei, ci a dezlega tainele imperiului amenințător care a adus atât de multe spaime în lumea medievală. Miza devine astfel dispută a unei cărți, nu oricare, ci aceea a unui cunoscător

din interior a realităţilor lumii otomane, prinţul moldav Cantemir procedând prin a analiza, a vizualiza trecutul şi pronostica viitorul Imperiului Otoman, acel Colos cu picioare de lut, deopotrivă metaforă şi rezervă de potenţial strategic. *Creşterea şi descreşterea Imperiului Otoman*, carte *vânată* la propriu în filmul *Cantemir*, este, prin analogie de idei, o vânătoare a Inorogului, fiindcă, puritatea acestuia de animal sacru este similară cu puterea spirituală a celui care l-a creat. Mitic vorbind, filmul propune o înţelegere a Creaţiei care, odată întinată, decade, degenerează, cere sacrificii expiatorii. Filmul despre domnia lui Cantemir mai mult leagă decât divide cele trei ţări, Modova, Rusia şi Turcia, acestea fiind unite prin implicarea domnitorului român, pe de o parte în cunoaşterea Imperiului Otoman şi prin participarea la războiul împotriva turcilor iniţiat de ţarul rus, Petru I, pe de altă parte, dar faima imperiului turcesc este sporită şi de prinţul moldav, care studiază la Ţarigrad şi alcătuieşte pentru turci, de exemplu, primul tratat muzical. Pentru film însă, concentrarea acţiunii pe aventurosul întâmplărilor legate de furtul cărţii de istorie (un volum masiv pe care pun ochii toate puterile Europei într-un veac al luminilor şi capetelor ce caută înţelepciunea universală), permite o continuare a evenimentelor prin *Muşchetarul român* (1975), cu acelaşi subţiratic şi abil Iurie Darie întrupând pe căpitanul Mihuţ, om de taină al domnului, temerar corăbier şi spadasin iscusit, care va pleca atât în căutarea cărţii furate cât şi a bijuteriilor doamnei Casandra.

Vinovaţii sunt baronul La Mare (Victor Rebengiuc, unduitor şi nedestăinuit până la capăt, păstrând ceva nespus care împrumută un fel original de a fi personajului întrupat de el) şi ajutorul său, pitorescul Fripp, asumat de Ilarion Ciobanu, masiv, taciturn, greu de acceptat în postură de personaj negativ, însă copleşitor de prezent!

Aventura este construită pe această particularitate a scenariului, Cartea de mare preț, opera cantemirească în chip de emblemă a personalității domnitorului moldav, trecerea prin evenimetul istoric concret fiind limitată după cum şi domnia lui Cantemir-Vodă s-a arătat rapidă şi surprinzătoare dar, prin cele lăsate ca beletristică şi ştiinţă, ea rămâne o domnie unică, ce ne-a adus şi o reputație europeană considerabilă. Într-adevăr, Cantemir este considerat astăzi primul savant integraționist european, primit în sânul Academiei din Berlin, cultivat de toți principii europeni, cel care anunță marele veac al luminilor şi în țările române, anticipând astfel acțiunea Şcolii Ardelene, episoadele din viața voievodului moldav. Atipicul narațiunii ce uneşte adevărul istoric cu ficțiunea extrasă parțial şi din opera lui Cantemir, aşadar inserată în concretul existenței şi reputației domneşti, permite o asimilare inedită a istoriei, a biografiei romanțate, a documentului, a viziunii despre şi ca personaj în sine, fericită întâlnire personalizată dintre lumi, cea a imaginarului care potențează viața şi cea a vieții care întruchipează imaginarul. Pelicula consacrată acestui personaj real este valorizantă şi discretă, unificatoare ca viziune cu alte momente din istoria națională, devenite subiectul unei posibile epopei cinematografice. Personalitatea prințului cărturar rămâne enigmatică şi interesantă, aşa cum apare la Constantinopol, cu acces la arhivele turceşti unde lucrează împătimit de cunoaştere dar şi om de societate, prezent în lumea diplomatică a capitalei otomane, dar, în acelaşi timp, şi ca un şarmant spadasin, un tată de familie şi un soț prețuit, viețuind într-un cadru intim oriental. Un alt moment semnificativ identifică calitatea de voievod al Moldovei, constituirea sfatului țării, relația cu boierii dar şi înclinarea balanței diplomatice spre Imperiul rusesc, poate şi grație prieteniei cu țarul Petru I (Ion Popescu Gopo,

incredibil de adevărat în exagerarea adoptată ca stil, original în a-l reprezenta pe țarul Rusiei şi încă în persoana unui conducător luminat), apropiat spiritual de domnul moldovean. Remarcabilă este acea secvență în care cei doi prieteni se retrag spre a gusta alături din plăcerile vinului de Cotnari şi a vorbi despre manuscrisul cantemiresc. Tabloul de gen şi caricaturizarea elegant-ceremonioasă a cuplului princiar, cu grimele lui Petru, apropiat de cele din perioada filmului mut rusesc dau voie ca ficțiunea să funcționeze istoric, ca idee, iar istoria să fie admisă ca adevăr înțeles *cum grano salis*.

Cantemir (1975)

P: Casa de Filme „5”
Scenariul: Mihnea Gheorghiu
Regia: Gheorghe Vitanidis
În rolurile principale: Iurie Darie (Mihuț Galatin), Alexandru Repan (Dimitrie Cantemir), Ioana Bulcă (Princess Cassandra), Irina Gărdescu (Anca), Emanoil Petruț (Căpitanul Toader)

PENTRU PATRIE (1977)

Sau stampele evocării

Film istoric, *Pentru patrie* evocă scene din Războiul de Independență al României (1877-1878). În filmele istorice de după 1978, mai ales, să zicem, în *Noi, cei din linia întâi*, *Pentru patrie*, mai puțin în *Mircea* (care intra în ambele categorii, atât cea clasică, cu erou exemplar, dar şi renovabil ca formă, cu „deconstrucția" subiectului), perspectiva mitico-legendară se răsfrânge spre un personaj colectiv, reprezentat de armată, popor, chiar dacă eroii nu lipsesc, fie strict desemnați istoriceşte, fie prin evocarea unor mari anonimi ce au făcut posibilă continuitatea istoriei în sensul memorării acesteia în durata de conştiință a neamului. Genul se melodramatizează mai pregnant, dar păstrându-se pur evenimentul, victoria-înfrângere sau chiar documentul ce consfințeşte unele bătălii, fie chiar şi prin cântecele autentic asociate cu acel moment din istoria națională, precum cele două cântece ostăşeşti, *Drum bun!* şi *Să trecem Carpații!*, din filmele *Pentru patrie* (respectiv *Războiul Independenței*) şi *Noi, cei din linia întâi* (cu referire la Primul Război Mondial). Aşadar, orice altă scenaristică laterală sau orice fir epico-filmic suplimentar se va subordona viziunii ordonatoare a temei ilustrate. Filmul *Pentru patrie*, cu o aventuroasă pre-pregătire, după cum aflăm din documente[1],

[1] Cf. *Filmat în România. Repertoriul filmelor de ficțiune 1911-2004, vol. II, 1970-1979*.

utilizează şi secvenţe de luptă din serialul TV *Războiul Independenţei* (cumpărate de la deţinătorul de drepturi), iar Sergiu Nicolaescu va menţiona că scenariul este scris de el cu elemente luate din scenariul lui Titus Popovici. *Pentru patrie* este, menţionează revista *Cinema*[2] prin Mircea Alexandrescu, „o cronică a campaniei, un fel de jurnal de front al Războiului de la 1877. Un film artistic care reia tonul şi argumentele reportajului. Notaţia este scurtă, succintă, faptul adiacent este prins din viteză, surprins mai degrabă, subiectul este războiul, dar obiectivul de prim-plan este omul". Presa va întâmpina filmul cu protocolul obişnuit în astfel de situaţii, menţionând locul necesar ce revine acestei pelicule în construirea unei posibile epopei cinematografice naţionale. Fără să evocăm în acest spaţiu disputele pe marginea receptării filmului în epocă, (D.I. Suchianu, de exemplu, observă preferinţa spectatorilor pentru *Revanşa*, filmul lui Nicolaescu ce rula simultan cu acesta la alt cinematograf : *Pro patria*, spune criticul cu maliţiozitate de jurnalist, rulează cu sala goală), amintim că filmul va fi răsplătit un an mai târziu cu premiul ACIN pentru regie, iar astăzi comentariile de pe bloguri sunt de cele mai multe ori de acord asupra plăcerii de a-i vedea sau revedea pe actorii ce au avut atâta forţă creativă şi energie în resuscitarea acelor momente evocate realist şi care dau sentimentul unicităţii aventurii umane în evenimenţial, expresie a sublimării sentimentelor colective, a identităţii etnice consolidate geografic şi istoric prin aceste recuperări valorice.

„În memoria celor căzuţi în Războiul pentru Independenţă", citim pe genericul peliculei, cu dedicaţie-omagiu, fundalul fiind constituit de tablourile lui Nicolae Grigorescu, pictorul care a imortalizat vizionar şi autentic totodată momente din

[2] Cf. *Cinema*, decembrie 1977.

timpul acestui război decisiv pentru evoluția ulterioară a României (*Atacul de la Smârdan*, *Asaltul Plevnei*...), filmul exprimând astfel intenția de cristalizare a unei imagini-memorie, de evocare a acestui moment excepțional în dobândirea identității şi a demnității naționale. Arhitectura specifică este ilustrativă, scenariul adună elementele dispersate în orizontul vremii, focalizează energiile ce vibrau în acele împrejurări, începutul filmului reunind deciziile politice pe de o parte, figurile însuflețite şi impozante din portretele de epocă şi, pe de altă parte, omagiind voluntariatul celor care simțeau că acest război era o necesitate pentru că, întru adeverirea spuselor lui Kogălniceanu – „Suntem independenți, națiune de sine stătătoare" –, Europa trebuia să recunoască acest statut ce nu putea fi cucerit decât pe câmpul de luptă. Desfăşurat cu multe sacrificii umane, războiul a mobilizat toate straturile sociale, indiferent de interese, fiindcă pericolul regionalizării, al transformării țării într-o provincie a Imperiului Otoman, cum avertizează Kogălniceanu citând din declarația parlamentului de la Londra, este o spaimă generală, în care sunt condensate atâtea veacuri de lupă în vederea dobândirii dreptului de suveranitate. Pe acest fundal al istoriei cu documentele şi mărturiile sale sunt construite prin ambianță şi cadru esențializat, simfonic şi evocativ, armonia destinelor smulse din individualitatea şi specificul vieții cotidiene, psihologia imediatului fiind rezumativă, rapid bifată prin însemne pitoreşti, vizual sau auditiv. Să nu uităm, în acest sens, rezonanța numelor ce s-au păstrat prin poeziile dedicate acestui moment, *Peneş Curcanul*, *Sergentul* şi întreg ciclul de poezii *Ostaşii noştri* al lui Vasile Alecsandri, sau poeziile lui Coşbuc, cu celebra *Scrisoare de la Muselim Selo*…, pentru a-i aminti doar pe clasici, sursă de inspirație pentru partea de anecdotică prezentă în scenariu.

Ţinutele actoriceşti sunt statuare: Cerchez, alias Mircea Albulescu, marţial şi decis, zdruncinat de vestea morţii fiicei sale, Maria, jertfă voluntară în serviciul sanitar, dar continuându-şi lupta până la capăt; generalul Cernat, un Amza Pellea cu omenescul şi inteligenţa ordonatoare a menirii sale; regele Carol I, înfăţişat prin eleganţa aristocratică a prezenţei lui Sergiu Nicolaescu, cel care reuşeşte o discretă personalizare a monarhului. Această galerie de personalităţi militare reprezintă caractere şi temperamente puternice, originale, dar şi complementare. Marii actori ce participă la acest film sunt întrupări simbolice ale ideilor, sunt istorie în portrete, în imagini evocative: de la Kogălniceanu, masiv şi impunător, cu finețe şi inteligentă rigoare a discursului, trecând prin suita celor care sunt prezenţi în parlament, până la trimisul turc sau la sultanul ce va pierde în cele din urmă bătălia cu românii, fiecare dintre aceste portretizări ilustrează o individualitate unică, emoţionează prin fericita fuziune dintre imaginaţie, cuvânt şi istorie. Fără a deveni o dramă cu sonoritate reflexivă, prin care se transmit mesajele unui plan uman sau divin, fără a fi artă cu semnificaţie pur spirituală, care să înlăture convenţionalismul şi schematismul construcţiilor, fie de personaje, fie de situaţii selectate din real, filmul are capacitatea de a încânta prin acest pictural al umanului şi prin adâncimea dinamică a fundalului sufletesc care se ţese între individual şi colectiv.

Alegerea fizionomiilor cu expresivitate netrucată, precum cea a lui Mehmet Ali, trimisul sultanului interpretat de Ion Marinescu, reţinut şi chiar nuanţat în aprecieri, un mesager delicat şi fin diplomat care arată că suntem într-un alt moment istoric faţă de acele solii viforoase din secolele trecute, atmosfera epocii moderne, schiţată doar uneori, precum în secvenţa de incipit, oarecum a prezentării protagoniştilor,

statul modern şi demnitatea unei civilizaţii ce se emancipează, toate acestea reprezintă, cu bune şi mai puţin bune în redarea lor artistică, miza unei joncţiuni între interior şi exterior, între noul prezentului şi vechiul trecutului. Parada militară, salutul regelui care este văr cu Nicolae, ţarul Rusiei, lectura în franceză a scrisorii trimise de acesta, au efect imediat prin sonoritatea lor evocativă. Distincţia costumelor ce impun prin amănuntul expresiv, precum căciula-cuşmă a soldatului ce-l întrupează pe celebrul Peneş Curcanul, un George Mihăiţă pur, naiv şi aprig, defilarea pe sub Arcul de Triumf cu monogramele ce vizualizează episodul, sunt elemente ce dau suplețe ideilor prin imagini şi, cu tot acel supliment documentar ce contează mai ales pe adevărul istoric pentru ca anecdoticul să pară uneori superfluu – de pildă, secvenţa cu femeia venită în tabără pentru a petrece o clipă de iubire cu cel drag, puţin teatrală şi lipsită de senzualitatea scontată, sau chiar de atractivă nuanţă a relaţiilor virile şi dure într-o astfel de împrejurare – permit filmului să reconstruiască o lume nu doar de dragul istoriei, ci şi pentru plăcerea de a retrăi sentimentele şi pătimirile celor ce contribuie la făurirea ei.

Pentru patrie (1977)

P: Casa de Filme „3” în colaborare cu Ministerul Apărării Naţionale

Sc, R: Sergiu Nicolaescu, I: Nicolae Girardi, Alexandru David, Mircea Mladin, Dec, Cost: Dodu Bălăşoiu, Mara Cuculaş, Hortensia Georgescu, D: Amza Pellea (Generalul Cernat), George Constantin (Mihail Kogălniceanu), Mircea Albulescu (Colonelul Cerchez), Ilarion Ciobanu (Maiorul Moise Grozea), Sergiu Nicolaescu (Carol), Ion Dichiseanu (Osman-Paşa), Emanoil Petruţ (I.C. Brătianu), Iurie Darie (Maior Şonţu).

ECATERINA TEODOROIU (1978)

Idealizare şi adevăr

Dinu Cocea realizează în 1978 un film despre Ecaterina Teodoroiu, o creație artistică de ținută, delicată şi gravă, o drama de război ce are toate atributele unei pelicule la care spectatorul rezonează afectiv, printr-o firească identificare de personalitate.

Acuratețea cadrelor, distincte atât prin sobrietate şi sugestii de psihologie şi atmosferă, când avem prezentă în minte sosirea Ecaterinei de la Bucureşti, cu acele chipuri contorsionate din tren, oameni chinuiți de nesomn şi terorizați de spaima morții, de suferințele prin care trecuseră dar şi acel extrem de scurt segment caracterologic în care o doamnă „bine" se arată deranjată de valiza Cătălinei pusă chiar în fața ei. E vorba de simple sugestii, dar deosebit de percutante despre oameni de tot felul, deoarece astfel ies în evidență faptele eroinei de la Jiu, prezența sa într-o lume cu preocupări frivole, precum cea a doamnelor ce creează societăți filantropice, însă optează pentru montaje fotografice şi festivități în loc de a acorda un ajutor concret ostaşilor.

Filmul are meritul de a nu fi declarativ şi nici patetic, cel puțin pe acest compartiment atât de uzitat al vieții satului şi a originii țărăneşti a eroinei, naturalețea gesturilor şi fizionomia expresivă, între inocență şi matură reflexivitate a Stelei Furcovici, precum şi jocul simplu, realist al tuturor actorilor

permițând acest mod de exprimare laconică a ideilor prin imagini, de la gros-plan la panoramare, astfel încât textul devine de cele mai multe ori superfluu, precum în secvențele amintite mai sus. Deşi fragilă, de constituție fizică delicată, mioapă şi vulnerabilă din aceste motive, eroina întâlneşte pe generalul Dragalina (pe care tocmai îl căuta) şi, fără să ştie că acesta este chiar generalul în persoană, îi mărturiseşte acestuia păsul, dorința de a lupta pe front.

Ecaterina iese mereu în față, îşi pune întrebări şi, fără să aştepte să fie ascultată sau înțeleasă de cei din jur, acționează de multe ori cu dibăcie. Să reținem că are mereu un fler al situațiilor, chiar o tactică ce îi îngăduie să discearnă care e cea mai bună mişcare de făcut pentru a sparge un grup compact şi greu de învins fără o idee clară asupra paşilor de urmat. Filmul nu insistă pe faima de mare luptătoare a eroinei de la Jiu, mai precis nu face din acest subofițer, prima femeie din armata română, un caz extravagant. Ea este astfel fiindcă suferă efectiv şi doreşte să ajute concret, mai exact, raționamentul ei, după pierderea lui Nicolae este corect, ea doreşte să-l înlocuiască în luptă. Arată şi frică şi timiditate în momentul în care este nevoită să omoare primul om, duşman, cum îl numeşte ea, pentru a se apăra. Odată înțeleasă însă această datorie de a acționa, ea dă dovadă de o anumită ingeniozitate şi, prin intuiție şi chibzuială asupra minimei strategii, tânăra reacționează oarecum intuitiv, cu un presentiment de femeie, dar cu o prezență de spirit ce-i dă şansa de a scăpa din primejdie. Aşa se întâmplă când îl omoară pe neamțul ce-i secera pe toți cu mitraliera, dar, fără să-şi dea seama că intrase pe teritoriul inamicului. Nimeni nu o va ajuta, ea singură are prezență de spirit, sustrage pistolul unui mort şi îl îndreptă spre neamț. Gestul va fi spontan şi tocmai de aceea are şi câştig de cauză. Cele trei sau patru momente de luptă au forța de

a sugera gândirea precisă şi rapidă a tinerei ce ştie, simte ce mişcare e bine de făcut, şi asta fiindcă lupta are un țel precis pentru Cătălina, anume alungarea, distrugerea agresorului. O bătălie după alta, o acțiune cu victorie dar şi iubirea celor din jur, cuceriți cu toții de bunătatea şi generozitatea ei umană. Păstrând nuanțele, rămânând în domeniul nezgomotos al banalului, ea răspunde unei meniri, dorește să lupte, fără să fie evident că e vorba de vocație sau martiriu, textul şi subtextul preferând realismul demonstrației, de fapt dezvăluirea firescului elan feminin, acea calitate a feminității de a nu renunța la ce-şi propune, cu atât mai mult cu cât țara are nevoie de ostaşi, aşa cum remarcă generalul, astfel că, în acest caz, Cătălina are şansa de a nu rata lupta ca singura posibilitate de a fi ea însăşi identificându-se cu cauza tuturor! Rănită şi existând riscul anchilozării, Ecaterina nu se descurajează nicio clipă, exersează continuu, fiindcă marea ei dorință este aceea de a se reîntoarce pe front. Războiul este văzut ca o agresiune, o formă de injustiție crudă, față de care un neam are menirea să reacționeze solidar, printr-o acțiune colectivă, lucidă şi responsabilă. Lupta românilor din Ardeal pentru întregire, pentru a face parte din România, drama populației supusă maghiarizării dar şi aceea a ofițerilor ce fug peste munți pentru a lupta cu frații lor, de altfel subiect al multor scrieri celebre, între care cele ale lui Liviu Rebreanu, are o discretă dar percutantă reprezentare şi în această peliculă. Doctorul Liviu Mureşan, interpretat de un Ion Caramitru frumos moral şi fizic, sensibil şi discret, se istovește zi şi noapte pentru a salva pe cât mai mulți dintre cei aduşi în stare critică de pe front, trăiește şi el o astfel de dramă de familie. El află de la un fost camarad că fratele său încercase să treacă munții şi că fusese prins… Filmul face, cu astfel de infuzii de realitate şi cultură, fie beletristică, fie politică socială: personalitatea lui Octavian

Goga este şi ea evocată printr-o secvenţă în care poetul şi patriotul român ţine un discurs în faţa mulţimii adunate spontan şi rosteşte versuri din Coşbuc, mentorul său spiritual, cu o tonalitate mesianic-dramatică, în acord cu atmosfera tensionată, încărcată de energie şi speranţă în împlinirea visului de veacuri al neamului, care este unirea şi independenţa, sensul luptei şi jertfei fiind asimilat în fibra intimă a personajelor ca o forţă magică irepresibilă. Dinu Cocea mărturisea, într-un interviu acordat ziarului *Evenimentul de Iaşi*[1], că aceste filme, fie ele cu haiduci sau despre război, cu eroi ca Iancu Jianu sau Ecaterina Teodoroiu, s-au dovedit oarecum salvatoare pentru cinematografie prin autenticitatea lor, reprezentând un fel de scut artistic în faţa presiunilor ideologice ale momentului respectiv. Ele oferă, prin aceşti eroi ai neamului, sau prin aceste destine alese, calea de acces spre sufletul nostru şi spre adevărul netrucat al istoriei, constituind totodată o şansă de a vorbi despre marile speranţe, jertfe şi împliniri ce au consolidat suveranitatea şi demnitatea naţională. Aici este şi ţinta acestui film, care face un portret, realizează o biografie poate uşor romanţată dar cu o autentică redare a situaţiei politice şi a condiţiilor concrete ce au făcut posibilă apariţia şi acţiunea inedită a eroinei de la Jiu. Ecaterina este o energie feminină ce însumează vocea suferinţei mamelor, a surorilor mutilate lăuntric de tragedia războiului. Ea se aruncă în luptă nu atât pentru că ar fi putut schimba în mod determinant soarta semenilor, cât dintr-un imbold de noblețe şi conştiinţă a unei meniri individuale, a unei devoţiuni exemplare pentru iubirea de neam, pentru oamenii ce se văd supuşi, agresaţi şi desfiinţaţi în confruntări fratricide, afectând pe termen lung dimensiunea sacră a vieţii lor în istoria fiinţei. Filmul are meritul de a deschide, printr-o intrigă bine închegată, porţile

[1] Octombrie 2010.

spiritului, pentru a face vizibil acel imbold uman ce sfidează riscul, fiecare gest al eroilor anonimi, de la soldatul din faţa mitralierelor dezlănţuite până la munca extenuantă, pentru salvarea unor vieţi cu sacrificiul propriei vieţi, precum aceea a doctorului Mureşan, răpus de tifos exantematic după ce îşi îngrijeşte cu devotament bolnavii. Un asemenea sacrificiu se dovedeşte umanitar necesar şi, mai ales, el poate uni sufleteşte pe cei loviţi de destin, poate potenţa sentimentul dăruirii pentru o valoare vitală, sentimentul patriotic neputând fi cultivat şi transmis decât de patrioţi în cuget şi faptă.

Ecaterina Teodoroiu (1978)

P: Casa de Filme „1”

Sc: Mihai Opriş, Vasile Chiriţă, R: Dinu Cocea, I: Marian Stanciu, Dec: Mara Cuculaş, Cos: Florentina Ileana Mirea, M: Ştefan Zorzor, D: Stela Furcovici (Ecaterina Teodoroiu), Ion Lupu (Gheorghe Mănoiu), Mihail Mereuţă (Bătrânul), Ion Caramitru (doctorul Mureşan), Cornel Coman (Colonelul Jipa)...

Premiera 4 decembrie 1978, cinema Patria. Acin 1978, Premiul pentru coloană sonoră (Dan Ionescu), Diploma de onoare pentru debut (Stela Furcovici).

VLAD ȚEPEŞ (1979)

Eroul-legendă

Vlad Țepeş este domnitorul care a făcut mai multă publicitate României decât toți ceilalți, prin diverse prelucrări ale legendei, reformulări literare şi, mai cu seamă, multe divagații pe teme horror sau de science-fiction, variante expandate pe secol şi trend de generație… Dar, să lăsăm în seama cinematografului comercial grija de a face un acroşaj al acestui personaj în seria personalităților istorice, a eroilor ce populează epopeea cinematografică națională. Din evenimentele istorice s-au eliminat, pentru acest scenariu şi, implicit, prin viziunea regizorului, cele două momente din domnia lui Vlad Țepeş, cel inițial, corespunzător celor 2 luni, de minimă importanță, să zicem, prin acțiune, şi momentul final, cel al scurtei sale domnii după cei 12 ani de temniță din porunca lui Matei Corvin. Evocarea acestor momente ar fi permis doar romanțarea vieții personajului istoric. Narațiunea filmică face posibil portretul, secvențial, dar concentrarea şi finalul deschis sunt însuşiri ale modernității filmului, în care nu mai este vorba de un destin sau de o evocare, ci de istoria unei domnii speciale, cu un erou straniu, al cărui temperament a şocat spiritele, istoric vorbind, provocând şi multe fabulații.

Vlad doreşte, desigur, binele țării şi această ambiție nu lipseşte niciunei domnii, fie şi ca proiect eşuat în cele din urmă, dar, în cazul acestui domnitor, felul său original de a

face bine este apropiat de un mental ce i-a şocat pe români de-a lungul generațiilor. Este greu să spunem dacă filmul are o intenție polemică, este mult prea dens ceea ce este de povestit pentru a mai merge prea departe cu nuanțările psihologice. Povestea are în atenție un domnitor român ce luptă contra turcilor, dar care seamănă atât de bine cu un turc încât poate pătrunde în tabăra lor şi încerca să-l omoare pe sultan. Mai mult, asemănarea de care vorbeam, se spune că a fost şi cauza morții lui Vlad Țepeş care, fiind confundat cu un turc, este omorât chiar de unul din oamenii săi! E dificil să discerni între fantezie şi realul legendar, însă domnitorul român se ajută de aceste particularități şi astfel ajunge să fie, mai bine zis să facă din viața şi domnia sa o poveste de neuitat. Cât priveşte modernitatea acestui film, cel mai temeinic argument ar fi tocmai construcția protagonistului. Ştefan Sileanu are datele fizionomiei şi ale vocii apropiate de cele ale portretului dar, mai cu seamă, de cele ale temperamentului invocat prin portretizarea amintită. O sobrietate ce lasă loc gândului ascuns, surpriză în reacțiile imediate şi o neliniște a privirii şi a gândului ce se ghiceşte sub sprâncenele smolite.

Vlad vorbeşte fără multe expresii de bravură, este mai puțin demagogic decât oricare alt domnitor, iar când loveşte sau dă foc, bunăoară hanului cu hoți şi cerşetori, participă la acțiune cu dezinvoltură, cum ar participa la o luptă cu turcii. Postura surprinzătoare, lipsa de emfază a gestului şi glăsuirii, energia ce nu vine din furie sau vitejie cât din rapiditatea gândului, a deciziei, nu neapărat diplomatică, dar care are un scop bine condus de rațiuni practice, fac din personajul Vlad Țepeş din filmul regizat de Doru Năstase un caz de tiran luminat şi aventurier ce îşi probează destinul, nu altfel decât gândind şi la ce este bine pentru țară! Se specifică, de altfel, că domnitorul a fost urât de boieri dar iubit de popor, cele

câteva secvențe ce deschid această pagină de istorie fiind ușor neconvingătoare, cea cu țăranii la câmp sau cea cu târgoveții ce își lasă marfa nepăzită, dar ele nu distonează în compoziția întregului. Neastâmpărul domnitorului care tot vorbește de țeapă și care își respectă dușmanul, dar nu fără a-l pune să-și sape groapa făcându-l astfel părtaș la propria-i moarte, sau ucigașul care își alege victimele printre cei ce par a unelti, fie și trăgându-i într-o cursă cu efect teatral (cea cu tigva de mort ce îi ține locul la rugăciune pentru a fi atacat de trădătorii atrași în cursă), iată câteva din diversele manevre pe care domnitorul le tot inventează, nu doar din teama de a fi vândut sau trădat (precum Lăpușneanu), ci și din dorința de a educa prin puterea exemplului, de a face un cod al spaimei, puțin straniu dar eficient, și care să funcționeze vindicativ și ordonator.

Postura de înger exterminator, de abil jucător cu satisfacții diabolice atunci când învinge, dar mai ales când învinge cu șiretlicuri uimitoare. Să ni-l amintim privind hora spontană, de mare bucurie a celor prezenți, când se crede că sultanul a fost omorât de travestitul domn, să remarcăm privirea șerpuitoare și poznașă în același timp prin care primește și observă sufletele celor care se arată așa cum sunt, în direct, dar și tristețea solemnă, demnă, acea tăcută reculegere când, peste câteva momente, află că de fapt nu sultanul fusese omorât. Prin dominanta aventuroasă a psihologiei personajului sunt anexate și date ale anecdoticului istoric, care au fost desigur provocatoare într-un fel pentru a lansa acest vestit domnitor pe un traseu epic mai puțin solemn dar și mai puțin cinic, duritatea și larghețea fiind asumate deopotrivă. Interesantă este și relația dintre Vodă și turci, în special cea cu sultanul care, interpretat și el în altă tonalitate decât cea obișnuită, câștigă în statutul său de personaj politic și fervent religios. Renunțarea la construirea maniheistă a oponenților aduce filmului un frumos

profit estetic implicit, de la imaginea prototip a sultanului sau a conducătorului turc ori tătar, cu fața turtită sau cu rictus rigid şi cu un discurs spastic şi convențional, la imaginea unui sultan frumos şi generos, inteligent şi subtil, cu finețe în apreciere şi cu sensibilitate sacrală discretă, astfel încât interpretarea dată de Alexandru Repan unifică atât forța spirituală cât şi pitorescul fizionomiei corespunzătoare. Conflictele cu boierii nemulțumiți de silințele la care erau supuşi şi, ca de obicei, reacționând prompt prin intrigi şi vânzare, rivalitatea fratelui său, Radu cel Frumos, care va cere sprijin şi turcilor şi boierilor nemulțumiți fără însă a fi mai puțin crud decât Vlad (după cum o dovedeşte amenințarea cu uciderea familiilor boierilor din jurul lui Vlad), sunt cele două cauze care îl împing pe Vlad spre pierderea domniei şi, în urma intrigilor, îi vor da lui Matei Corvin motiv să-l arunce în temniță. Finalul are în vedere această nedreptate trăită de Vlad, un fel de răzbunare a sorții. Se induc în acțiune alte planuri, precum alianțele cu domnii prieteni, fie cu o precizare sumară, despre legăturile cu domnul Moldovei ştiindu-se, istoric vorbind, că ar fi fost sigure, punctuale, şi că Țepeş l-a susținut pe Ştefan cel Mare în luptele pentru tronul acestei țări. Reală rămâne lupta sa împotriva turcilor, cu punctarea acelor momente memorabile precum izgonirea lor din cetatea Giurgiului, celebra bătălie, asaltul pe timp de noapte ce duce la pierderea a 8 soldați turci, de fapt alianța împotriva Imperiului Otoman fiind o continuitate şi o posibilă unitate a celor care, prin apărarea crucii, erau în fața unui război contra păgânătății ca forță ce urmărea distrugerea credinței străbune şi, prin aceasta, desființarea ca neam. Vlad Țepeş are în istorie acest merit şi filmul cu titlu omonim adevereşte calitatea sa de luptător şi strateg, succesul fiind însă datorat şi susținerii de către popor a reformelor, dure şi nemiloase, prin care fiul lui Vlad

Dracul, cel care a fost supranumit astfel fiindcă făcuse parte din oastea creştină a Dragonului, luptând contra păgânilor, va căpăta porecla şi renumele straniu de Dracula. Trasul în țeapă, imaginea turcilor ce trec prin pâlcul de cadavre atârnate în țepi şi cu acel cârd de ciori care roiesc pe cer, se adaugă formei speciale de a contura atmosfera. Costumele elaborate cu dichisite motive diferențiatoare, cu personalitate, capabile să exprime nu doar epoca cât şi eleganță şi rafinament, locurile mereu diversificate pentru a spori narațiunea prin pitoresc, lugubru sau realism, dinamica montajului, cu rolul uneori de a suprapune rapid cadrele ce intră astfel în dialog potențial, virtual, diversitatea expresivă a chipurilor ce se aseamănă pe grupuri dar se şi individualizează, sunt fără doar şi poate fireştile realizări ale acestei pelicule ce colorează, cu imagini-tablou, ritmul alternant al încadraturilor prin care se creează senzația de participare la acțiune în direct.

Fără personaje feminine, fără sentimentalisme şi dialoguri melancolice, fără acel farmec retoric al unor maxime sau soluții cu happy-end scontat, *Vlad Țepeş* completează seria filmelor istorice ce înscriu în destinul țării numele eroilor şi victoriilor neamului românesc, alături de cumplitele pedepse date sau primite de iluştrii săi domnitori, vremelnici conducători de destine, supuşi la rândul lor implacabilului mecanism al creşterii şi descreşterii Puterii pământene. Întotdeauna fundalul identității de neam a fost încrustat de viața celor mulți, de speranța şi sacrificiul acestora. În acest film, țăranii care-şi părăsesc casele şi care otrăvesc apa fântânilor pentru a se salva într-un fel în fața forței oarbe a celor ce le distrug viețile, a invadatorilor, participă la o mişcare de apărare dar şi de sacrificiu. Pelicula are şansa de a trezi interesul spectatorului contemporan în virtutea dorinței şi curiozității acestuia de a-l vedea întrupat pe acest contradictoriu – şi atât de manipulat

ficțional – prinț valah, Vlad Țepeș. Este adevărat că Țepeș acționa, se spune, sub impulsul obiectivității imediate, fiindcă, uneori, potrivit legendei, strategiile domnului erau duplicitare, așa cum o dovedește acel ospăț al vagabonzilor și cerșetorilor adunați la Târgoviște, care, întrebați fiind dacă doresc să nu mai fie săraci, la răspunsul afirmativ al acestora, domnitorul le împlinește dorința dându-le foc. Se folosește ideea conflictului cu această categorie socială, dar odată prelucrată, ea devine convingătoare și credibilă pentru acțiunile lui Țepeș, fiindcă el asistă la petrecerea săracilor care, imediat ce se simt bine se dezlănțuie și devin violenți, ceea ce amintește de o secvență similară celebră din filmul lui Luis Bunuel, *Viridiana*, analogie culturală ce ne permite să vorbim despre o oarecare emancipare a filmului românesc, în sens postmodern, spre deceniile 7 și 8 ale secolului trecut. Pentru construirea veridică a portretului psihologic sunt folosite prin analogie sau suprapunere de sensuri evenimente și acțiuni care, în absența unor circumstanțe oricum departe de a da măsura adevărului faptei memorate, rezumă oarecum caracteristicile fundamentale ale personajului, în acest caz, ambiția sa obstinată de a impune cinstea și demnitatea în țară cu toate riscurile. Faima domnitorului, datorată acelor metode feroce de pedepsire (jupuirea de viu, decapitarea și strangularea, scoaterea ochilor, ciopârțirea, baterea în cuie…), uneori trecute cu vederea în istoriile comemorative și „recenzate" în film, sugerate prin generalități de atitudine, prin sugestii vizuale sau grimase fizionomice, sau prin atmosfera ce exprimă teroarea permanentă – fiecare fiind o posibilă victimă dacă, uneori, nu este un potențial călău – sunt necesare în economia filmului, pentru că răzbunările și practicile bestiale prin care se rezolvau conflictele sunt cunoscute în toată această perioadă istorică. Filmul regizat de Doru Năstase are un alt traseu de explorare, întrucât surpriza,

suspansul emoţional se realizează prin sugestie, ambiguitate şi joc. Ştefan Sileanu urmăreşte, prin rolul interpretat, să aducă spre posibile interogaţii unele frământări, reacţii sau acţiuni ale lui Ţepeş, scenariul fiind anume construit pentru a exprima sintetic complexitatea psihologică a personajului, evitându-se retorismul dar şi grotescul, sau, uneori, anecdoticul.

Vlad Ţepeş (1979)

P: Casa de Filme „5”

Sc: Mircea Mohor, R: Doru Năstase, I: Aurel Kostrakiewici, Dec: Guţă Ştirbu, Cost: Ileana Oroveanu, D: Ştefan Sileanu (Vlad Ţepeş), Ernest Maftei (Mânzilă), Emanoil Petruţ (Stoica), Alexandru Repan (Mahomed al II-lea)…

Premiera 5 ianuarie 1979, cinema Scala. Acin 1979, Premiu pentru costume (Ileana Oroveanu), Sitges (Spania), Certificat de merit.

VIS DE IANUARIE (1978; premiera: 1979)

Autenticul prin fantezie, sensibilitate

Un film aparte, atipic pentru filmul istoric al perioadei în care a fost lansat, mai puțin preocupat de a utiliza formule consacrate ale genului dar, ca manieră, cu aptitudini vădite în a construi un cadru de existență consemnată documentar, cu suflu creator de atmosferă, cu portretizări de epocă. Inserat în narativ, dialogul construieşte o ierarhizare a valorilor etice şi spirituale pe care se întemeiază identitatea de cuget şi simțire, şi în care predomină idealurile unei generații de elită din istoria națională, aceea a paşoptiştilor, oameni vizionari şi cu aleasă învățătură, alături de boierimea de tradiție, precum cea a lui Iordache Vultur şi a lui Nicu Vernescu, care nu urmăreau doar beneficii personale. De o largă cuprindere se bucură aici intelectualitea, de la Gheorghe Asachi, cunoscut cărturar şi inițiator al primei reviste româneşti la Iaşi, *Albina românească*, la acei tineri ce studiază la Paris, dar care rămân conştienți de menirea unui intelectual român, aceea de a se forma ideologic şi spiritual, pentru a menține vii în conştiința neamului din care provin ideile de progres şi libertate ca valori fundamentale pentru existența sa de sine stătătoare. Pe acest fundal de epocă se construieşte o poveste de dragoste, de eroism şi superbă dăruire pentru un crez comun, cu personaje care sunt, prin tipar şi interpretare, un remarcabil prilej de a face istorie

printr-o grilă poetică şi de a personaliza adevărul idealizând prin decupaj expozitiv un anume palier al concretului vieții.

Filmul are farmecul unui poem de Ion Pillat, o evocare a unui cadru afectiv psihologizant, cu personaje construite pe un fond real dar şi prin sporirea literaturiazantă a datelor generice. Astfel, cei trei prieteni din copilărie, frații Dafina şi Iordache Vultur şi Nicu Vernescu, sunt uniți nu doar prin stilul lor de existență, prin educație şi afinități sufleteşti, ci şi prin convingerea pe care o au despre rolul important al acțiunii Frăției, acea organizație a tinerilor numiți, cu ironie şi înverşunare, „bonjurişti", poreclă ce va deveni repede un renume în istoria mentalităților.

Acțiunea se deschide pe cele două planuri, al patriotismului şi al pasiunii, cu precizarea că dragostea are şi o dimensiune militantă, făcând posibil, de pildă, actul decisiv al împrăştierii manifestelor în sala de bal a boierului Balş în noaptea Anului Nou 1847. Atentatul pus la cale împotriva lui Mihail Vodă Sturza, precum şi acțiunea concertată prin manifestul redactat de Bălcescu, rostit în acelaşi timp, în capitala Franței, au meritul de a da amploare mişcării inițiate, chiar dacă aceasta are puțin răsunet în context imediat. În afara reformulării acestor frumoase resurse de generozitate patriotică prin care filmul se înscrie ca pagină de istorie a mişcării prepaşoptiste din Moldova, seva lui artistică este dată prin interpretările, fie şi fugare, ale figurilor revoluționarilor moldoveni de la 1848. Nu portretele în sine impresionează, unele rămânând nedefinite, de fundal, ci acel suflu vital consemnat în istorie fie şi prin portretele de grup, prin acele figuri de europeni ce au în față un simbol sacru, stindardul național!

Remarcabilă este figura tinerei boieroaice Dafina, care, deşi îndrăgostită de Liszt, celebrul muzician care-i împărtăşeşte dragostea, are totuşi forța să-l refuze fiindcă,

spune ea, vremea este aceea a cântecelor revoluționare şi nu a muzicii duioase. La fel de reuşit este şi acel intransingent dar tandru Nicu Vernescu care, întors pe ascuns în locurile copilăriei, mângâie cu gingaşă aducere-aminte scara casei părinteşti, neşovăind totodată să se expună unui pericol de moarte din dragoste şi superbie a simțirii. Totul pare aşadar trasat pe o muchie de adevăr şi o poveste posibilă, într-o perspectivă enigmatică dar necesară, din care filmul, ca act estetic, nu are decât de câştigat. Nimic nu sporeşte mai mult adevărul faptului de viață decât credibila aventură umană sub toate aspectele ei. În acest vis de ianuarie, dragostea, gelozia şi nesăbuința, poate prea tinerească şi prea hazardată pentru a avea izbândă, sunt emoționante şi, prin urmare, veridice. Un fel de lume a celor curați cu inima şi vrednici păstrători de frumos popular, cei care ştiu să tezaurizeze folclorul şi să-i dea valoare, aşa cum se ştie că au făcut-o un Alecsandri sau un Russo, sunt, în această conjunctură istorică, particularizați prin visul şi iluziile unui grup, ale unei generații, ale unei „Frății". Nimic nu impresionează mai multdecât muzica, şi astfel se construieşte un suspans emoțional prin implicarea discretă a unui mare creator de frumusețe, compozitorul fiind, putem spune, un fel de martor de circumstanță, trimițând oarecum la acel motiv al călătorului, la străinul ce ia aminte la realitățile unei țări altminteri necunoscute.

Tot cu impact literaturizant, bine mânuită însă prin anecdoticul vizual, este sosirea străinului în Moldova timpului, cu acea trăsură rămasă împotmolită în mijlocul apei, posibilă trimitere spre unele evocări ale lui Alecsandri, relatând cu ironie detaşată, însă caldă, realitățile unei lumi primitive dar cu atât mai fascinantă prin ineditul balcanismului său asumat (e vorba de povestirile *Balta Albă* şi *Borsec*). Revenind la specificul elaborat al filmului, se pot remarca compozițiile

portretistice, atât de generație, ca entuziasm şi spirit de sacrificiu, ca devotament patriotic şi distanță orgolioasă față de orice formă de compromis sau de fals în faptă şi gând, de la încondeieri parcimonioase precum cea a caracterului oarecum mediocru al familiei Balş – poate doar o caricaturizare a mediocrității sau parvenitismului –, până la acele îngroşări de tuşă spre umor şi hilaritate prin care apar şeful agiei sau Sturdza, cel din urmă temându-se de comploturi şi dorindu-şi chipul imortalizat prin portret, un fel de metascriere prin care filmul adoptă un ton ironic modern.

Mai puțin izbutite par a fi scenele cu țărani, de la cele cu învățătorul Toader şi familia sa, poate cam prea săracă pentru un învățător de la sat, chiar şi de atunci, la ceremonialul prezent în toate filmele cu aspecte sociale, precum episodul cu vitele luate din bătătura omului nevoiaş, dar care se estompează în cadrul general, unde se impun, se poate spune, din necesitatea de a reînvia o lume în diversitatea ei. Meritorie ni se pare însă strecurarea muzicii lăutăreşti, cu acele acorduri de fină audiență în timp şi autentică virtuozitate, grație cărora este reinventat spiritul timpului prin Barbu Lăutarul, artistul care îl va uimi şi pe Liszt prin simțul interpretării, al sunetului meşteşugit. Este remarcabilă partitura actorilor principali, de la Gabriela Cuc, interpreta Dafinei, cu al ei portret fizic şi bine schițat moral, de boieroaică, cultă, fină, distinsă, recitând din Petrarca şi avântându-se fără frică în noaptea de iarnă, printre urlete de lupi, cu muzicianul musafir într-o sanie minusculă pe care o conduce ca un adevărat surugiu. Deşi idealizat, personajul are şarmul necesar pentru a sugera un suflet mândru, generos şi intransingent, un fel de eroină cu viitor, poate chiar pe linia personjelor prelutate prin şi din eşantionul feminității de clasă preferat de Malvina Urşianu. Jocul şarjat, dar util ca stil întrupării artistului pe care-l proiectează Marcel Iureş prin

eroul muzician, Frantz Liszt, aduce cu o semnificație sporită tema muzicii ca suflu al energiei, al comunicării sufletului cu infinitul. Elegant, rasat şi unduitor el este un personaj de prim-plan. Şi este aşa pentru a contura preeminența artei în toate cele, fascinația Dafinei fiind asociată cu acest aspect al harului artistic şi nu cu acela al omului în sine. De altfel, din gelozie, desigur, dar nu fără un sâmbure de adevăr posibil, Nicu Vernescu îl va denigra pe celebrul compozitor, postură care-i serveşte de minune personajului ce se prelungeşte dincolo de texul narațiunii filmice, deschizându-se cu o savuroasă doză de donquijotesc.

Cei doi prieteni şi eroi ai acțiunii marcând punctul culminat al filmului, Iordache şi Nicu, călători spre patrie dar cu misiune grea, aceea de a face cunoscute ideile lui Nicolae Bălcescu, aproape sacralizat de cei care-i urmează programul, sunt un duo remarcabil atât prin tandemul fizic şi de caracter pe care-l compun, cu o riguroasă dozare a efectelor, cât şi, mai ales, prin calitățile definitorii ale fiecăruia. Vernescu este corect şi cu voință în tot ce îşi propune, melancolic atunci când o simte pe Dafina îndepărtată de el din cauza farmecului… muzicii, iar Iordache, cu o fizionomie de om cultivat şi moştenitor inteligent, se dovedeşte capabil de un joc expresiv, cu posibilități de şarjare şi disimulare ce-i procură o bună doză de încredere, motiv pentru care este şi lăsat să intre în țară atâta timp cât tatăl său avea domiciliu forțat la moşie. Ambele intepretări sunt impecabil realizate, cu un Gelu Colceag în rolul lui Iordache, un Gelu Colceag ce nu se poate şterge din memorie, fie şi numai pentru ineditul său aer de inocent şi de fiu încă nematurizat, dar care surprinde imediat ce dă la o parte masca la intrarea în țară şi alege, pe lângă sinceritate şi virtute, drumul spre martiriu. Asta este soarta celor doi, Gelu Nițu fiind surprinzător de elegant în mişcări şi gestică a îndrăgostitului,

dacă ne gândim la pumnul dat în uşă, la mănăstire când, vizitat de Dafina care… pomeneşte numele lui…Frantz.

Vis de ianuarie (1978)

P: Casa de Filme „5”

Sc: Anda Boldur, R: Nicolae Opriţescu, I: Doru Mitran, Dec: Traian Niţulescu, Mircea Onişor, Cos: Lidia Luludis, D: Gabriela Cuc (Dafian Vultur), Marcel Iureş (Liszt), Gelu Niţu (Nicu Vernescu), Gelu Colceag (Iordache Vultur), Rodica Tapalagă (Anuţa Balş), Tudor Gheorghe (Barbu Lăutaru), Teofil Vâlcu (Alecu Balş), Andrei Finţi (ofiţer revoluţionar), Ion Vâlcu (Sturza Vodă)…

Premiera, 23 aprilie 1979, cinema Scala.

BUREBISTA (1980)

Personajul – interpretare: George Constantin

Filmul *Burebista* este construit pe un scenariu impozant, masiv. Burebista este un personaj enigmatic, cu un trecut aventuros, sugerat prin câteva conexiuni pe axa narativă: mai mult respectat decât iubit, cu o aureolă sapiențială, el înțelege în primul rând slăbiciunile oamenilor săi, ştie care le sunt cusururile şi asta fiindcă nimic din cele omeneşti nu-i sunt străine. El are un fiu natural, regăsit după ani şi ani, rod al unei legături vinovate, dimensionată cu precizie în acest sens, vinovăția fiind suportată prin pedeapsa ce se abate asupra femeii care, claustrată de bunăvoie şi ispăşind astfel o mutilare fizică, survenită într-o întâmplare stranie, ambiguă, un incendiu în pădure. Burebista nu pare un mare luptător (cel puțin în interpretarea bonom-sarcastică a lui George Constantin), dar inteligența şi regulile de viață şi de război fac din el apărătorul unor principii pe care, altminteri, poporul său de viteji nu le-ar fi respectat.

Meritul viziunii regizoral-scenaristice este convingător chiar şi din cele amintite până aici, între care acea notă de inteligență primară, necesară unui timp bogat în acte de vitejie dar nu neapărat şi în intuiție strategică, cel puțin pentru cei care cădeau cu uşurință sub vraja belicoasă a Imperiului în continuă expansiune, invincibila Romă! Într-o secvență în care Burebista asistă la exercițiile de luptă ale oamenilor săi,

el se propune ca țintă, cu suliță şi platoşă, pentru a le spori înflăcărarea şi, aşa cum bine intuise, pentru a le pune la încercare loialitatea: aşteaptă săgeata duşmănoasă şi parează lovitura schimbându-i direcția. Gestul lui este dezaprobat din priviri de marele preot, Deceneu, care nu cere fapte de acest fel cât o mare abilitate din partea celui ales rege al dacilor prin chiar strategia sa de conducător spiritual. Burebista şi Deceneu sunt un tandem al puterii spirituale şi al vicleniei necesare. Ei ştiu că poporul are nevoie de minuni şi de credință, ştiu că a gândi asupra rosturilor vieții este chiar viața însăşi. Filmul are un impact reflexiv special asupra celor ce doresc să cuprindă vremurile în labirintul întâmplărilor cu tâlc.

Mişcarea se desfăşoară la nivel generic mai ales, astfel încât mulțimea, grupul, ceata, comunitatea sunt prezente pe un fundal de frescă, cu atitudini sau drame individuale ce dau relief sufletesc întâmplărilor în țesătura lor labirintică, aidoma împletiturii pe care o alcătuiesc meandrele vieții în petrecerea lor. Atitudinile şi reacțiile poetizează, prin punere în abis, un fond elementar de viață, cu puține aspecte folclorizante, mai curând de ceremonial, mitic, histrionic sau barbar, în sensul cultivării perene a extazului sub patronajul zeului damnat de romani, Dionysos, cel misterios şi extatic, cel expansiv şi straniu, cel sacrificial şi spectaculos, celebrat printr-un cortegiu al dezlănțuirii tuturor patimilor..

Cel mai elocvent episod pune în direct disputa spirituală a ideii filmului, cea a luptei pentru supremație prin jertfa sângelui şi având ca imbold o supremație religioasă. Este vorba de momentul în care druidul Preda pierde puterea în fața propriului neam, fiindcă dacii, care sunt inițial dornici de a fi alături de druizi pentru a rezista împreună pericolului roman, sunt refuzați cu semeția celui care va şi decide finalul: unul din noi trebuie să dispară, îi declară el lui Deceneu, plin de

aroganță și stăpânit de sentimentul atotputerniciei. Nu e decât o problemă de tactică să fie în cele din urmă învins și asta fiindcă istoria este în acest context carte de căpătâi și exercițiu de supraviețuire. Deceneu îl va sfătui pe Burebista să-l înfrunte pe acel preot al zeiței Iepe în timpul unei eclipse de soare, pentru a putea astfel convinge pe cei de față că forța zeului dacic este mai mare, fiindcă natura, mereu supremă, este în sprijinul unei alte supremații, cea a cunoașterii, a tainelor ce se dezvăluie prin discernământul minții, prin hotărârea luată în cunoștință de cauză și asistată de rațiunea ordonatoare. Este un fundal al mișcărilor spre zonele obscure ale vieții, acolo unde revelația și inconștientul ies la lumină pentru a decide, sintetic și rațional ce este necesar a fi știut. Mai mult însă, acel necunoscut ce rostuiește destinele se arată prin fapta și prin răsplata lucrului ticluit cu înșelăciune, fie ea și utilă scopului înalt. Calopor, fiul natural al lui Burebista, va fi sacrificat în numele unei strategii ce-și are și ea riscurile ei, și pe care invizibilul existenței le face comprehensibile. Zeița dreptății va face din Preda, cel înșelat, făptuitorul crimei. Burebista va cunoaște în clipa victoriei ce i-a deschis drumul spre supremația puterii neamurilor învecinate și cel mai dureros sacrificiu, cel al jertfirii propriei speranțe de a fi. Legătura genetică este diminuată ca forță, lipsită de orice sentimentalism, fiindcă acest fiu nelegitim, fruct al vinovăției și al ispitei, va fi jertfit printr-un alt fel de vinovăție, cea de cucerire prin viclenie. Pe un astfel de natural al omului se înalță însă ideea, gândul și fapta care temeinicesc ritualic ordinea ce se cere dusă spre alte taine. Un film despre anul 70 înainte de Hristos, despre teama de neprevăzut, despre grava amenințare pe care o reprezintă expansiunea Romei, un film despre singurătate și despre gloria sacrificiului necesar-formă. Cele trei mari roluri de întindere epică, Burebista (George Constantin), Deceneu (Emanoil Petruț) și Acornion

(Alexandru Repan) sunt cele trei moduri de a stratifica puterea, sub aspectul ei politic-militar, religios şi diplomatic.

Actorii care concretizează aceste situaţii şi mai ales personalitatea lui Burebista, comentată cu discreţie şi limpezime spirituală de George Constantin, dau seama de nuanţele posibile ce converg spre centrul matur al vieţii eroului dac, depăşind aventurosul sau şiretenia prin recurgerea la inteligenţă şi luciditate. În ciuda tonului cenzurat, forţa interpretativă a actorului este remarcabilă. Un alt Burebista poate adăuga ceva sau modifica nuanţele dar nu mai poate şterge privirea vicleană, iute, grăitoare fără cuvinte a lui George Constantin, creator al unui Burebista modern în interpretare şi fără emfază, chiar şi în replicile mai patetice. Textul este dens şi condensează în egală măsură germeni de istorie, de fantezie şi de dramatism existenţial. Nu sperie, nu emoţionează prin soluţii de tip cunoscut, nu are miză erotică şi nici nu face scenele de luptă atrăgătoare în sens comercial. Scenariul face posibilă latura reflexivă, prin care se propun situaţii în loc de verdicte, iar replicile ca sursă de reacţii iritante sunt un tribut plătit chiar şi de cea mai depărtată peliculă cu temă istorică ce se supune unei astfel de retorici.

Burebista (1980)

P: Casa de Filme „5”, 1980

Sc: Mihnea Gheorghiu, R: Gheorghe Vitanidis, I: Petru Maier, Dec: Bob Nicolescu, Cos: Hortensia Georgescu, M: Theodor Grigoriu, Sunet: A. Salamanian, Silviu Camil, Machiaj: Mircea Vodă, Mont: Iolanda Mântulescu, Iulia Vincenz, Cristina Ionescu, D: George Constantin (Burebista), Ion Dichiseanu (Calopor), Emanoil Petruţ (Deceneu), Alexandru Repan (Acornion), Ernest Maftei (Costaboca), Ovidiu Moldovan (Lai), Şerban Ionescu (Comata), Ştefan Sileanu (Botan), Ioana Bulcă (Midia), Ana Szönyi (Lidia)…

Premiera: 22 septembrie 1980, cinema Patria, Gen: dramă, istoric

ÎNTOARCEREA LUI VODĂ LĂPUŞNEANU (1980)

Personajul-istorie

Întoarcerea lui Vodă Lăpuşneanu (1980) este considerat pe bună dreptate capodopera filmografiei Malvinei Urşianu. Pelicula, cu adevărat de excepție (în special în climatul sufocant al timpului trăirii), se impune prin cizelate soluții scenaristice şi unele tehnici, structuri filmice incitante ce permit organizarea compoziției într-un întreg cu respirație vizual-plastică inedită. Context şi situație, traduse filmic prin imagine-culoare, unghiuri de filmare diferite, luminozitatea exterioarelor şi catacombele sufleteşti sunt forțe vizuale ce descriu înfruntarea unor lumi convulsive, dramatice. Ritmica tonală e voit sacadată, semn al împletirii nearmonizate a destinelor (şchiopătarea lui Moțoc şi curgerea paşilor, alunecarea învăluitoare a paşilor Ruxandrei, sau apariția ca din neant a lui Lăpuşneanu). Este vorba de un scenariu personalizat pe cele două structuri pe care nuvela lui Costache Negruzzi le propune ca tramă evocativă: lupta pentru putere şi efortul de a păstra puterea, dominantă ce captează interesul regizoarei-scenarist în contact emoțional, poetic cu ideea unei intervenții imperioase în Răul ce se deschide fără stavilă spre viața celor nevinovați, supuşi vremilor! Prelucrarea materialului istoric, faptic este realizată printr-un unghi reflexiv, punctuația specială ce desluşeşte ideea centrală a filmului propus, vremile tulburi ce construiesc anumite

tipuri de conducători, arhetipalele contururi actualizabile în imediatul vizat de autoarea filmului, tensiunile existențiale exprimate prin figura singulară a domnului Lăpuşneanu, cu acel rost enigmatic al gândului concretizat în acte de cruzime ce-i demonizează condiția dar nu diluează cu nimic coeziunea personajului-istorie. Răzbunarea, una dintre cele mai prolifice teme ale filmului dintotdeauna, se arată nu doar în logica unei verosimilități artistice, ci şi în adevărul istoric ca realitate primă în procesul creației filmice. Filmul se construieşte prin întoarceri în trecut, evocări fragmentare ale timpului de început al domniei lui Lăpuşneanu, flashback-urile fiind cele care dau prin revalorizarea momentului o măsură a vieții şi a faptelor folositoare bildungsromanului care este inițierea fiului deopotrivă cu înțelegerea propriului destin, cu pătrunderea rosturilor acțiunilor de către doamna Ruxandra, care devine protagonistă feminină justițiară, un simbol-siglă prin stilizare metonimică auctorială. Prezența în echipa de filmare a doi mari creatori de frescă simbolică prin vizual, având ca rezultat imaginea nervos nuanțată a lui Alexandru Întorsureanu şi Gheorghe Fischer, conferă persistență retiniană prin materialitatea ce sintetizează nu atât o epocă cât o lume-eveniment în care zidurile sunt personificate, catifeaua are voluptatea senzualității cerebrale iar obiectele, parcimonios distribuite dau spațiului acțiunii rezonanța potrivită, posibilitatea de a fi ecou virtual şi scenă shakespeariană. Tonalitățile solemne dar voalate ale muzicii lui Anatol Vieru (sunet: A. Salamanian) dau posibilitatea actorilor principali, George Motoi în rolul titular şi Silvia Popovici în rolul doamnei Ruxandra, să susțină, printr-un dialog al privirilor spre oriunde dar nu între unul şi celălalt, confruntarea dureroasă a soților înstrăinați. Soluțiile sunt fie concepute ca țesătură simbolică prin tema destinului dar şi a predestinării faptelor, a construirii

sensului vieții din permanenta întoarcere spre sursele prime, ale originii, ale vinovăției şi responsabilității ce vor reveni urmaşilor. Se poate aminti în acest sens imaginea sângelui care țâşneşte abundent la decapitarea celor doi boieri, Tomşa, fostul domn şi Moțoc, cel care nu a reuşit să fie domn, sânge ce stropeşte fața fiului lui Lăpuşneanu, Bogdan, cel care priveşte înmărmurit execuția pe care tatăl său l-a obligat să o vadă, formă de cruzime cu tâlc, ce pregăteşte pentru viață dar şi pentru ispăşire, după cum sugerează regizoarea construind această secvență antologică.

Impresionantele catacombe în care se petrec atrocitățile ne vorbesc prin ele însele despre o viață subterană, un instinct maladiv, distructiv-atavic în care umanul devine hidos, aducând a mesager mortuar a cărui singură respirație spre lume este cinică, infernală, viața fiind definitiv otăvită prin stigmatul crimei, registru simbolic pe care regizoarea îl construieşte de altfel în toate filmele sale. Dramatizarea vizuală descrie idei şi simbolizează conflicte: tronul aşezat pe covorul sângeriu pus în cruce, tabloul cu domnița cusut de femei şi vegheat de doamna Elena, inițial, vulturul cu ochi reci, sunt cele câteva imagini ce defilează prin cadru odată cu înaintarea convoiului ce aduce spre Moldova pe Lăpuşneanu şi toată familia sa după pribegia la turci datorată trădării boierilor la prim domnie a lui Alexandru Vodă. Imaginea este discret picturală (trăsura cu fiii şi fiicele lui Lăpuşneanu este descrisă prin portrete ale gingăşiei din Tonitza) şi compune cele două momente ale domniei prin forța amintirii, doamna Ruxandra fiind un fel de *raisonneur* cu menirea de a-şi iniția fiul, pe viitorul domn, şi a înțelege rostul lucrurilor, îndeplinindu-şi astfel rolul ei ca soție în acele vremuri tulburi. Malvina Urşianu face loc şi în acest film sensibilității reflexive şi dinamice, prin felul în care îşi trimite mesajul artistic implicând subiectivitatea şi, implicit,

feminitatea, supraeul creator evoluând atât în politic cât şi în evenimenţial. Mai mult, regizoarea îşi construieşte filmul prin fragmente de viaţă, prin selecţii ale momentelor ce punctează în chip de comentariu obiectiv memoria Ruxandrei, cea care va acţiona din umbră, cu discreţie şi inteligenţă responsabilă atunci când nebunia lui Alexandru Vodă ajunge să fie periculoasă pentru propria-i familie. Acest final din nuvela lui Costache Negruzzi este punctul de plecare al retrospecţiei, fie cea a filmului în fapt, fie aceea a evoluţiei filmului vieţii în film.

Personajele sunt regândite prin poziţii noi în contextul imaginat de scenariul filmic. Moţoc, grotesc şi mârşav în textul lui Negruzzi, capătă altă plasticitate dramatică în film, el fiind deopotrivă victima destinului ce i-a luat şansa de a fi domn al Moldovei printr-o infirmitate accidentală şi umbra domnului Alexandru pe care-l urăşte fără însă a se teme de el, sacrificiul său final, alături de Tomşa apărând, în mare măsură, ca o formă de refuz şi de neputinţă prin care se pune în scenă partida boierească inertă şi incapabilă de a face mai mult bine ţării. Cel care este în centrul acestei imagini de poezie macabră, de cădere în rău, demonizarea unei domnii şi maledicţia unui destin istoric, Lăpuşneanu, urmaşul lui Bogdan, fiul marelui Ştefan, cel care trebuie să îşi impună cu forţa drepturile, precum toţi înaintaşii săi, dar care nimereşte în capcana neputinţei de a despărţi binele de rău, după cum mărturiseşte Petre, slujitorul credincios al domnului său. Intră în palatul domnesc prin violenţă, îl îndepărtează pe viitorul mire, Jordea şi, căsătorindu-se cu Ruxandra, vara sa, fiica lui Petru Rareş, ajunge domn al Moldovei fără să-i dea prin gând să ceară încuviinţarea cuiva.

Personajul lui Vodă Lăpuşneanu, interpretat de George Motoi cu cele mai diverse nuanţe de psihologie conflictuală,

de la voința și temeritatea ambițioasă a celui ce impune prin prezență, spre căderea în hybrisul forței, al autorității atunci când decide asupra vieții celorlalți și, în cele din urmă, spre secătuirea gândului devenit monomanie, nebunie și autodevorare prin teamă și cruzime, peisaj psihic realizat prin interpretare și susținut de compoziția, de arhitectura narațiunii, cu acel fundal al ogivelor, al bolților și coridoarelor subterane, cu acel schematic dar sugestiv spațiu realist al timpului acțiunii, golit de orice decor pitoresc și transformat în scenă, prin care istoria se transformă în destin simbolic iar simbolul este forma ce se exprimă prin adevărul pe care ideea îl impune imaginii.

E vorba de o lume ce se arată rar la lumina soarelui, fiind mai cu seamă crepusculară sau nocturnă, cu sonorități grave, nearmonice, cu un peisaj natural cu asperități, romantic, sau baroc prin amalgamul de realități însumate, selectat în special prin segmentare, precum defileul prin care trece convoiul la Întoarcerea lui Vodă, sau impresionanta secvență a gâzilor ce stau la lumina focurilor și își istorisesc cu nonșalanță câștigul obținut din munca lor, lăudându-se cu cele știute și făcute, ori acel mut (Dorel Vișan, fascinant prin forța de a se extazia de rolul său de ucigaș) care devine un fel de rapsod, variantă inversată a unui topos baladesc în care victoria este a răului, toate acestea atestând forța vizuală a rescrierii textului nuvelei istorice prin imagine. Interesant este și alt tip de dialog cu epoca, cu filmul istoric în general și mai cu seamă cu conflictualul prin care este exprimat personajul, religiozitatea. Și această relație conștiință-suflet apare în nuvelă, înainte de masacrul boierilor, când Lăpușneanu sărută racla care, notează autorul, pare a fi tresărit. Epicitatea de această factură devine în film laitmotiv, Ruxandra se întreabă asupra rostului ei în istorie, iar marea carte este deschisă și în

prejma lui Vodă, ca să dea răspunsurile căutate, însă alta este traiectoria sugerată de religiozitatea lui Lăpuşneanu filmic, sau un alt tip de răspuns vine să alimenteze singurătatea lipsită de protecţie, de lumină călăuzitoare a domnitorului. El rămâne prizonierul adevărului personal pe care îl răstălmăceşte după plac! Profanarea legilor morale şi conştiinţa păcatului se amestecă în aşa măsură încât spălarea greşelilor şi vendeta personală se suprapun pentru a configura o strategie paranoică a disperării. Lăpuşneanu filmic nu este mult mai rău decât alţii, dar este mai bolnav şi din această trădare a cugetului înstrăinat se ţese drama celui care se erijează într-un fel de înger exterminator, cel care face din binele dorit răul din a cărui capcană nu mai poate ieşi. Nefericirea celui care trebuie să moară fiindcă nu a putut iubi şi, mai cu seamă, fiindcă a provocat durere celorlalţi se înscrie ca sens virtual al analizei acestui destin, dar, istoric vorbind, decadenţa şi căderea sunt sursele unei metafizici a disperării prin care se construieşte o altă dimensiune existenţială, un lamento de virulenţă tragică, precum în dramaturgia shakespeariană, un exemplu de reflexivitate estetică şi metafizică de mare pregnanţă vizuală. Pelicula impune figuri noi pentru imaginarul vizual al filmului cu subiect din medievalul românesc, boierii Trotuşan, demn, sobru şi revoltat, Tomşa (Dan Nuţu, tânăr şi cu sentimente amestecate dar onest, dilematicul şi netipicul Moţoc (Valeriu Paraschiv), sau femeile, dintre care cele trei cu rol în acţiune, Ruxandra, Elena Doamna şi Chiajna, fiecare conturând o altă tipologie şi o altă formă a forţei şi frumuseţii feminine româneşti.

Silvia Popovici, în rolul doamnei Ruxandra, dă dovadă de prospeţime şi, cu un adaos pe care textul istoric nu-l transmitea, anume inteligenţa şi tenacitatea, claritatea idealului prin care se prezintă ca nepoata marelui Ştefan, acceptarea destinului

dar şi nevoia de a-l transforma, de a-l integra într-o hotărâre personală, lucidă. Ataşată iniţial de Vodă Alexandru, la rândul lui impozant, viril prin tandreţe delicată şi elan sufletesc în virtutea măreţiei scopului urmărit, ea se repliază până la decizia finală şi îşi face datoria de soţie fără însă a pierde nimic din justeţea discernământului. Filmul are capacitatea de a da măsura utilă înţelegerii fiecărei individualităţi şi problematizează, fără duplicitate sau retorism, cazul acestui domnitor ce nu poate fi iertat fiindcă nu a adus nimic bun ţării, nu a fost iubit de popor, având poate rolul de a clarifica, prin destinul său, mersul vieţii înainte şi înapoi, mai cu seamă teribila dramă a singurătăţii, a izolării în ură, a înstrăinării de oameni.

Întoarcerea lui Vodă Lăpuşneanu (1980)

P: Casa de Filme „3”, 1979

Sc, R: Malvina Ursianu, adaptare liberă după *Alexandru Lăpuşneanu* de Costache Negruzzi, I: Alexandru Întorsureanu, Gheorghe Fischer, M: Anatol Vieru, Dec: Adriana Păun, D: George Motoi (Alexandru Lăpuşneanu), Silvia Popovici (Ruxandra Doamnă), Valeriu Paraschiv (Moţoc), Cornel Coman (Petrea), Daniel Bucurescu (Bogdan Lăpuşneanu), Eugenia Bosânceanu (Elena Doamnă), Eusebiu Ştefănescu (Despot Vodă), Melania Ursu (Doamna Chiajna)...

Premiera 17 martie 1980, Patria. Acin 1980, Marele Premiu, ex-aequo.

MUNȚI ÎN FLĂCĂRI (1980)

Ardealul visului românesc

„Anul ’48 în Transilvania. Avram Iancu ridică o oaste de țărani în apărarea drepturilor lor naționale, iar Nicolae Bălcescu încearcă împăcarea interetnică. Subiect frazat cu vibrație şi tensiune interioară în spiritul adevărului istoric, filmat cu scăpărări de poezie şi performanțe de interpretare” (Tudor Caranfil, *Dicționar de filme românești*; http://www.port.ro/muntii_in_flacari)

Crăişorul munților, film ce nu a trecut neobservat, este printre puținele apreciate pentru melodicitatea frazării interioare. Din perspectiva epopeii naționale, îl semnalăm îndeosebi prin calitatea artistică a interpretării unor roluri de personalități istorice, stăruitoare fiind în memoria spectatorului figurile eroilor revoluției de la 1848, prin nume precum Simion Bărnuțiu, interpretat, în ultimul său rol, de către Cornel Coman, sobru şi decisiv în atitudine, Nicolae Bălcescu, interpretat de Cornel Ciupercescu, cu o identificare fizionomică placută, mitropolitul Andrei Şaguna, cu mobilitate de gând şi acțiune implicată, rolul fiind intuit cu aplomb de către Silviu Stănculescu.

Desigur, prima obseravație în acest sens ar fi trebuit să vizeze pe chiar interpretul rolului lui Avram Iancu, frumosul Vlad Rădescu, maturizat, mai solid ca postură, ca exponent al ardeleanului statuar şi sever. Pentru acest rol însă discuția are

altă coordonată analitică, trimițând la o posibilă intrepretare a acestui simbol al luptătorilor de orice rang social pentru identitate națională şi, din acest punct de vedere, nu este lipsită de importanța alegerea acestei fizionomii transparente, radiind o blândețe camuflată şi o sensibilitate reprimată. Vlad Rădescu dă o altă posibilă interpretare acestui mare om, mare prin vocație civică şi capacitate de acțiune, celebru prin locul ocupat în istoria Ardealului din veacul al 19-lea şi dintotdeauna. Merită să semnalăm, cu acest prilej, cinicul dar interesantul episod al spânzurării imaginii acestui luptător, şi asta azi, în vremuri mai puțin pizmaşe, am putea spune, şi în care putem vedea o reacție de impotență civică în fața imensului capital de coeziune identitară istorică pe care o reprezintă personalitatea lui Avram Iancu. În plan concret, se poate vorbi, referitor la acest gest provocator, de o samavolnicie, iar în plan simbolic, de un act de profanare a memoriei celui ce a căutat să schimbe mentalitatea ardelenească a vremii punând de acord valorile autohtone cu cele ale Europei civilizate. Aşadar, Vlad Rădescu dă personajului interpretat un aer modern, o violență poetică, ideatică dar şi zgrunțuroasă, o expresie virulentă, o distincție de cavaler al munților, amestec de pitoresc muntean şi de noblețe ancestrală. Nimic nu dezminte figura legendară, nimic nu se sustrage adevărului istoric şi totuşi, acest film, în special prin interpretarea inedită dată de actor, rolul său deschide un itinerar aparte în desfăşurarea realistă a evenimentelor. Locul, litografiat parcă: Câmpia Blajului. Se întipăresc în memorie casa cu punte, un fel de cuib de vultur, dar în cel mai natural stil țărănesc de la munte, cu tabăra în care se adună oastea lui Iancu, loc de întâlnire între conducătorii revoluției din afară şi cei care organizează oştirea pentru luptă, sunetul nicovalei, călărețiii cu pălării cu boruri largi şi țăranii cu ale lor... Se creează astfel impresia unei descinderi în *machu picchu* ceva

între vechi şi misterios, esoteric chiar, stând mărturie despre fapte ce au fost şi nu pot fi şterse, fiindcă aşa cum spune Iancu, o revoluţie poate fi zdrobită dar nu ucisă, fiindcă ea rămâne în afectele oamenilor generaţii de-a rândul, se cristalizează într-un fel de orizont de cultură al locului: să ne amintim de ţăranca ce spune tinerei să-şi boteze copilul Buteanu, nume frumos, fie şi atipic pentru un prenume, dar sacralizat prin jertfă, după numele celui ucis de unguri, prietenul lui Iancu şi unul din susţinătorii în concret ai mişcării de luptă pentru identitatea naţională.

Un film cu personalitate ce amestecă voit firele unor victorii cu cele ale eşecului, ale speranţei cu ale deznădejdii, ale istoriei cu cele ale legendei şi ale poeziei.

Bătrânul care rătăceşte prin munţi după ce a visat că va veni din nou Horea (un Vasile Nițescu tragic), cu acel aer de *tarabostes* decăzut şi acel dulce grai al jelaniei eterne – „Munţii noştri aur poartă, noi cerşim din poarte-n poartă”…, psalmodiază el – apare precum în legendă, ca un rătăcitor etern, un alt Iancu (privindu-l, actorul are această surpriză, deopotrivă imbold şi premoniţie), sortit şi el unor astfel de pelerinaje după ce va suferi, în realitatea istorică, decepţia inerentă unui asemenea plenitudini a făptuirii.

În afara poeziei, a evocărilor de chipuri şi atitudini, de vremuri ce şi-au pecetluit faima, ce şi-au impus ineluctabil urgia, mai există ceva greu de sesizat prin simpla vizionare a acestei pelicule. Este nevoie să o revezi, să o cercetezi atent, fiindcă ceva se întâmplă permanent şi care totuşi îţi scapă, fiind vorba, să zicem, de un nelipsit plan secund în care survin lucruri teribile: morţile samavolnice, spânzurătorile de care atârnă ţăranii ucişi pentru mărunte gesturi de nesupunre de către acele tribunale ale sângelui, un fel de cod secret în care găsim cuvinte cu semnificaţie deturnantă (pâine şi sânge

în special), dar şi pitorescul vorbirii neaoşe, molcome şi mlădioase, dar cu taine ale căror înțelesuri sunt parcă duse mai departe.

Portretizările aduc originalitate în comentarea modelului, aşa cum am apreciat în legătură cu rolul dat lui Vlad Rădescu, mai puțin neaoş şi accesibil, mai apropiat de poeticul personajului interpretat, de suprioritatea lui intelectuală decât de imaginea pitorească a chipului său transmis de istorie. Aceste portrete sunt însă şi strict evocative, precum litografiile din epocă sau de compoziție subtilă a datelor unor personalități, precum cea a împăratului Frantz Joseph, tânăr şi elegant, inteligent şi cu acel celebru consultant Felix… imaginea fiind dublu comentantă, şi prin dialog şi prin analogie vizuală, cu nelipsitul câine ce-l acompaniază pe adolescentinul de care atârnă destinele supuşilor Imperiului. Sunt însă şi concretizări ale ipostazei pe care o realizează personajul, interpretul având în acest caz datele personale lărgite printr-o psihologie personalizată de rol. Aşa este cazul deputatului Dragoş, puțin util imaginii concretului istoric dar devenită, prin interpretare vie, un anume sentimet de vinovăție a demersului făcut, dar şi de cinstită speranță în ajutorul posibil de acordat, acea frământare interioră ieşită la iveală prin ochii mari, cu privire bună şi rugătoare, dar cu puțină forță în acțiune. Astfel se construiesc oamenii ce au trăit cândva, dar care pot fi întruchipați, descrişi vizual prin imaginea ce se încheagă din faptă, gest şi cuvânt. Dramatismul impus de subiecul filmului, acele momente de stop cadru aproape, când țăranii adunați în fața unor ,,pedepsiți" stau muți, cu chipurile încremenite în fața forței oarbe ce-i judecă pur şi simplu, fără să existe considerente morale sau omeneşti, sunt, fără notă sentimetală, punctuații ale elegiacului, filmul neaducând glorificări şi elogii, neavând intenția de a zeifica pe Iancu sau pe ceilalți luptători.

Pelicula nu face decât să construiască un lamentou în care se pot regăsi vinovații, se pot înțelege erorile, dar nu fiindcă se doreşte a fi istorie, ci se impune printr-o veridică reprezentare a timpului şi conflictului epocii şi locului, pentru a depăşi apoi aceste adevăruri şi a deveni, în modesta sa existență, o jelanie poetico-vizuală a suferinței românilor, care, aşa cum sintetiza Goga, au „codri verzi de brazi şi câmpuri de matase", iar acel „la noi" exprimând tânjire dureroasă spre ființa națională. Filmul transpune indubitabil un adevăr istoric în care se regăsesc sentimente şi resentimente, aducând coordoantele realului spre un mesaj supra-evaluativ şi prelucrarea în efigie, pe structuri verticale, a orinzontalității crunte şi zguduitoare a conflictului uman. Moartea lui Hatvany, bunăoară, menționată în documente, prin atacul sângeros pornit asupra lui de o „armată" de femei române cuprinse de ura răzbunării, este doar stilizat inserată în film, prin câteva dintre acele ameniță̆ri sau cuvinte şuierătoare. Ura atrage ură, răzbunarea atrage răzbunare şi aceasta va fi cruntă după cele îndurate, deputatul Dragoş fiind cel care, printre altele, are acest rol de a fi lucid şi a prevesti ce efect poate avea atacul asupra Abrudului, când îl roagă pe maior, comandantul interimar, să se întoarcă din drum. Este de remarcat şi economia prin care se reface axa Împărat-Avram Iancu, un fel de interes de o diplomație amară-cinică, dinspre împărat spre români pentru ca, invers, românii conduşi de Iancu să creadă într-o posibilă şansă prin lupta lor alături de oştirile împărăteşti contra lui Kossuth, plan ce va eşua în cele din urmă, sugestie filmic redată prin simbolul din final, acel gest prin care Avram Iancu împuşcă sigla împărătească drept răspuns la întrebarea plină de tristețe a moşneagului: ce ne mai spune Împăratul!!? Compus pe astfel de mişcări ale sufletului şi ale cugetării, cu un chip răvăşit de tristă neîmplinire, rănit în adevărul lăuntric printr-o trezire

amară, fiind în cele din urmă lipsit de susținerea împărătească şi lasat pradă depresiei, Iancu face saltul spre un alt moment al zbuciumatei istorii a neamului ardelenesc. Punte între secole, el are măreție de Crăişor şi mister de om al înălțimilor unde, cum el singur rosteşte, sunt mai aproape oamenii de Dumnezeu... Filmul arată cum se încheagă ura între oameni şi cu ce uşurință se schimbă firescul în nefiresc prin orgolioasele şi pătimaşele atitudini ale spiritului acaparator, dar el mai arată totodată şi forța nimicitoare a puhoaielor ce aduc spre catharsisul necesar tensiunea iscată de acei Munți cuprinşi de flăcări, acele ruguri pământeşti prin care se curăță şi se şi pedepsesc toate relele lumii.

Munți în flăcări (1980)

P: Casa de Filme „5”

Sc: Petre Sălcudeanu, R: Mircea Moldovan, I: Valentin Ducaru, Dec: Georgeta Solomon, Virgil Popa, Cos: Ileana Oroveanu-Kosman, Cristina Păunescu, M: Tiberiu Olah, S: Daniel Rusu, Mont: Adina Petrescu, D: Vlad Rădescu (Avram Iancu), Cornel Ciupercescu (Nicolae Bălcescu), Ştefan Velniciuc (Hatvany), Mircea Cosma (Axente Sever), Mircea Moldovan (Buteanu), Alexandru Drăgan (Dragoş), George Oancea (Moldovan), Silviu Stănculescu (Andrei Şaguna), Cornel Coman (Simion Bărnuțiu)…

Premiera, 15 decembrie 1980, cinema Patria. Acin 1981, Premiul pentru interpretare masculină (Cornel Coman, ultimul său rol, *in memoriam*, pentru întreaga activitate în cinematografie).

RUG ŞI FLACĂRĂ (1980)

Singurătatea luptătorului

Un tânăr ofițer ardelean, rătăcind prin Italia garibaldiană, se întoarce în principatele române proaspăt unite, sub conducerea comună a lui Cuza. Alexandru Boda, numele ofițerului ardelean, este un patriot înfocat de iubirea de țară, de şansa unirii Ardealului cu patria comună, motiv pentru care acceptă să intre într-o asociație, o Frăție, la îndemnul unui reputat general, pe care îl cunoscuse pe front. După un mic discurs suficient de motivant pentru Boda, fiindcă acesta speră ca va exista o luptă comună şi astfel el va putea face ceva pentru țară în acest sens, este pus să jure credință şi supunere în cadrul acestei organizații secrete, Roza… Poate că filmul intenționază să îngroaşe tuşele prin care acest tip de ceremonial inițiatic şi, nu mai puțin, consecințele acceptării, sugerează intenții răutăcioase, obscure şi chiar primejdioase pentru cei care nu se supun întru totul şi caută să acționeze în cunoştință de cauză, din conştiința datoriei pentru țară, şi nu pentru interese mai presus de grijile omului de rând, cinstit, sentimental, patriot şi sensibil. Dar, oricare ar fi lumina ce acuză sau ironizează cu ferocitate acest lanț al tainei şi al puterii cu neputință de controlat de către omul obişnuit, un aspect esențial se arată cu claritate prin acest film, *Rug şi flacără,* cu valoare de mărturie istorică pentru orice timp: sentimentul manipulării conştiințelor şi teroarea vinovăției fără vină.

Tematic, pelicula se încadrează în epopeea națională

cinematografică în măsura în care prin narațiunea filmică se refac câteva momente din istoria României: domnia lui Cuza, respectiv cei trei ani după unirea celor două țări româneşti, Moldova şi Țara Românească, mai precis, începutul unor măsuri de tip politico-administrativ, scurta dar de neuitat contribuție a lui Catargiu la programul prin care se încearcă a se construi nu doar România, aşa cum se doreşte ea, ci şi, mai ales, o altă demnitate şi conştiință de neam, legate organic de ceea ce este şi poate fi în continuare ființa națională, adică strâns asociată ființei intime, spirituale şi sufleteşti a fiecărui Alexandru Boda dintre noi.

Decantarea istoriei printr-o sensibilitate individuală, printr-o conştiință ce se clădeşte pe experință, progresiv şi dureros, dă seama de importnața artei filmului în dezvoltarea unui subiect, în acest caz, unul circumscris istoric, dar specificul acestei arte rămâne acela de a proiecta o viziune afectivă asupra acestei realități. Aşadar suferința, durerea mocnită şi chinuitoare pe care o prilejuieşte vinovăția, fie chiar şi indirectă, prin simplă îndepărtare de adevărul concret al lucrurilor grave, cere să se facă lumină în tragediile vieții, disimulate de acel halou de neîncredere, de acțiune înşelătoare, subversivă, ce nu are hotar nici în jertfă nici în victorie certă, fiindcă rostul manipulării rezidă tocmai în ruinarea oricărei certitudini. În astfel de circumstanțe evoluează Alexandru Boda, fără a înțelege decât într-un târziu că rolul său este doar cel de marionetă pe scena lumii-putere, în care actorii acesteia se bucură de impunitatea pe care le-o conferă imprevizibilul jocului şi naivitatea publicului. Mesajul filmului este susținut de partitura de excepție a lui Ion Caramitru, un Boda harismatic, intelectualizat şi pur, cu vigoare a deciziei şi molatică tristețe reflexivă, un rol care-l poate situa alături de marii actori de film cu expresivitate lăuntrică de mare

dramatism, fără emfază şi aducând personajul în zona unei ecuaţii existenţiale ce rămâne amprentată în spaţiu şi timp, deşi univeralizată, dar în mod evident afină cu un suflu patriotic autentic. Alăturând anonimatului, generic şi concretizat prin afect, o personalitate concretă, filmul aduce în lumină pe Cuza, cu o interpretare voit gravă şi somptuos lucidă prin Forin Piersic, un Barbu Catargiu, susţinător demn al noului guvern şi care „nu se teme de comploturi", replică stranie ce capătă alt sens în contextual filmic dat, anticipând un act de jertfă sau poate o provocare necesară, inconştient statuată, rolul fiind redat de ţinuta sobră şi impunătoare a lui Teofil Vâlcu. Se remarcă, pe altă parte, rolul unor reprezentanţi ai ordinului secret, care lasă să transpară o dublă personalitate, fie utilă situaţional, fie angajată aventuros şi iraţional, acesta fiind oarecum cazul sublocotenentului Şandor Bogathy, pe care interpretarea dată de Dorel Vişan îl transformă din agresor de vocaţie în depresiv alert, dramatizat prin circumstanţe… Trebuie să semnalăm cele două prezenţe feminine cu distincţie intepretativă, Ioana, pe de o parte, frumoasa ibovnică a lui Bogahty, cu al ei mic cuib de plăceri şi ispite, cu acel amar dar lucid verdict final asupra sorţii amantului ei, interpretată de o Enikö Szilagy senzuală, şerpuitoare, pe de altă parte, iubita lui Boda, Marina Velisar, splendidă în opulenţa unei existenţe ce-i dă plictis dar şi o implicare curajoasă în destinul celui de care se va îndrăgosti, o prezenţă captivantă prin faciesul expresiv şi frumuseţea ei atipică, severă, pură, rol oferit Simonei Măicănescu, interpretarea acesteia fiind plastic decupată în contextual vremii, fără pitoresc agresiv.

Cadrul de viaţă în care se mişcă personajele de la 1860 este mereu nou, cuprinzător, cu celebrul han al lui Manuc, cu vaporul ce-l duce pe Boda la Galaţi, ca reprezentant comercial, cu catacombe în care se celebrează ritualuri, cu ziduri de conac medieval părăsite sau creste ale munţilor spre a căror înălţime

urcă Alexandru Boda în ultima secvență, un traseu ce dezvoltă povestea prin bogăție şi implicare în imagine a dramei personale, la atingere cu drama colectivă, a celor care sunt dincolo de munți, frații ardeleni, sentimental național, precum şi relația intimă, lucidă a omului cu conştiința sa. Transformat în tribunal secret, detaşat aparent de stricta rigoare a datoriei militare, „ordinul rozei" devine un energic supraveghetor al ordinii lumii, al rânduirii puterii după secrete şi tainice legi. Înscrisă, deopotrivă cu cea a tribunalului Bologa, în concretul istoric militarizant, dar nu departe de abstractul şi totuşi înspăimântătorul tribunal al lui Josep K, o formă de posedare a voinței personale şi de pedeapsă virtuală, soluția din finalul filmului *Rug şi flacără* rămâne, printr-o necesară ambiguitate, deschisă diverselor interpretări pe care le generează în mod firesc acest gen de subiect. Luciditatea personajului, a lui Alexandru Boda, oarecum convins că brațele lungi ale morții îl vor ajunge oriunde s-ar afla, desigur, cu trimitere precisă la cei care l-au înregimentat moral cu perfide promisiuni sau poate omisiuni, aşadar acest mod de a se încredința destinului, pentru a se salva astfel moral. Toate acestea sunt trăite în nume propriu de eroul lui Peringenaru, regizorul filmului *Rug şi flacără*, care este de fapt o ecranizare scenarizată după romanul cu titlu omonim de Eugen Uricariu apreciat chiar pentru că poetizează trecutul... Deşi acțiunea are loc cu mult timp înainte, este vorba de o continuare a momentului luptei lui Avram Iancu, Boda amintind chiar acel moment al bătăliei pentru eliberarea Abrudului. Față de situația anterioară, lupta românilor din Ardeal contra fraților români, în calitate de ofițeri sau simpli soldați ai Imperiului, se ordonează pe această axă a conflictului fratricid, trasată de acest stop-cadru istoric. Cazul se impune personalizat de fiecare dată, dar el nu iese din contextual temporal în care fuzionează puseurile violenței umane: 1848, 1852, 1916... Interpretarea rolului lui Boda de

către Ion Caramitru face posibilă această corespondență moral afectivă, interioritatea energică dar sensibilă, ce nu suportă nicio meschinărie, niciun compromis fiind magistral conturată prin vocea, timbrul, gestul, privirea şi ținuta acestui actor impresionant, ataşant şi fascinant prin jocul său întrupat..

Interesantă ni se pare soluția filmului *Rug şi flacără,* care, părăsind oarecum forma clasică a narațiunii, lasă realitatea istorică încărcată de ficțiune simbolică, în măsura în care cei doi militari, Boda şi Bogathy, asemănători şi prin destin şi, parțial, prin nume, sunt eroi şi victime ale unei manipulări exterioare. E o construcție între aventură şi o situație existențială reală, lucrată impecabil de cei doi actori, şarja, dezabuzarea, acțiunea depresivă a unuia fiind consumată prin vulnerabila incriminare a celuilalt în asasinarea lui Barbu Catargiu. Filmul este construit cu abilitate şi are, grație interpretării fiecărui rol, o amprentă de vioiciune şi naturalețe. Boda, mort sau în aşteptarea morții, este sugestia unui destin pecetluit, poezia unei realități simbolice care este şi ea ambiguizată prin acea fetiță care-l conduce spre tribunalul hilar al condamnarii lui pentru nesupunere, pentru conştiința apartenenței de neam. Trecutul se metamorfozează în scriitură, în mulaj identitar, în carapace a ființei istorice.

Rug şi flacără (1979)

P: Casa de Filme „5”

Sc: Adrian Petringenaru, I: Aurel Kostrakiewicz, Dec: Mihai Beciu, Cos: Ion Nedelcu, ... D: Ion Caramitru (Alexandru Bota), Teofil Vâlcu (Barbu Catargiu), Simona Măicănescu (Marina), Ştefan Velniciuc (Meazza), Ilarion Ciobanu (col. Cristescu), Dorel Vişan (Bogathy), Enikö Szilagy (Ioana), Constantin Dinulescu (Lascari)...

Premiera: 21 ianuarie 1980, cinema Patria. Acin 1980, Premiul pentru interpretare masculină, Florin Piersic, Santarem (Portugalia) 1980, Trofeul de aur.

HOREA (1984)

Sau seducția libertății

Poate mai degrabă atipic pentru a fi considerat un film istoric propriu-zis, poate mai apropiat de filmele cu haiduci sau de cele sociale, chiar asociat tematic cu filmul *Răscoala* (1965), după romanul omonim al lui Liviu Rebreanu, realizat tot de Mircea Mureşan (regizor cu vădite preocupări estetice ce reflectă lumea satului şi sufletul țăranului român, în *Baltagul*, ecranizare după romanul sadovenian sau în *Ion*, după Liviu Rebreanu, ambele atestând sensibilitatea dramatic-plastică a autorului), *Horea* are altă cale de acces spre epopeicul cinematografic românesc, tocmai prin deschiderea lui ca structură narativa spre Europa. Dar revolta țărănimii iobage din Transilvania împotriva constrângerilor feudale la care era supusă, a pus în discuție statutul de toleranți al românilor, ceea ce i-a conferit mişcării şi un caracter național. La această răzmeriță, ce izbucneşte pe 1 noiembrie 1784 în județul Hunedoara (satul Curechiu), consemnată istoric ca o înfruntare între iobagi şi nobili, şi se încheie odată cu prinderea şi, ulterior, uciderea căpeteniilor, Horea şi Cloşca (la finele lui decembrie 1784-februarie 1785), au participat, de asemenea, iobagi maghiari şi saşi de pe domeniile nobililor şi ale statului dar şi mineri din Munții Apuseni şi ocnele din Maramureş, meşteşugari, preoți, nemulțumirile fiind atât de ordin social cât şi religios, autoritatea habsburgică fiind greu suportată după

o serie de acțiuni ale împăratului Iosif al II-lea (ordonate din rațiuni de stat, la cererea nobilimii, nu din convingere), care nesocoteau legile medievale ale principatului.

Cu o structură filmică modernă (anii 1980 aducând multe solicitări estetice de acest fel), bine reprezentată pe o temă de anvergură, filmul despre marea răscoală a Ardealului din veacul al 18-lea va fi la granița dintre epopeic şi realism naturalist, dintre baladesc-evocator şi expresionism simbolic pe o temă socială, cu cizelări de cadru şi surprinzătoare mişcări de cameră din care se construiesc statuar personajele şi, în special Horea, cel care are forța de a înțelege atât sensul cât şi erorile acestui eveniment, datorită harului său de a cunoaşte sufletul omenesc în simplitatea şi reactivitatea lui spontană...

Postura oferită prin film acestui personaj istoric şi legendar se situează între realitatea pe care o străbate, destinul său de conducător de mase, de forță a cărei menire este deasupra obişnuitului, dar, personalizand poziția de erou, Horea este în acelaşi timp înțelepciune şi forță a gândului, orientate prin lumea sălbatică a jefuirii omului de către om, a crimei față de aproapele, către un dinamism al spiritului ce caută să prindă rostul lucrurilor şi să le ordoneze în folosul dreptății sociale. Ovidiu Iuliu Moldovan are, prin faciesul său impermeabil şi privirea profundă, stranie, enigmatică dar străbătută de lumina înțelepciunii, şansa de a-l întrupa pe Horea prin aceste date eroizate poate mai mult într-o dimensiune pasiv-reflexivă decât este surprins personajul în realitatea documentelor istorice. El devine Horea, aşa cum Amza Pellea îl creează pe Mihai Viteazul iar Emanoil Petruț pe Tudor Vladimirescu.

Pentru rolul lui Horea, Ovidiu Iuliu Moldovan face corp comun cu spiritul său, cu eul său ardelenesc şi, prin simplitatea expresiei misterioase, el dă sensul dorit de scenariu şi de regizor mişcării sufleteşti a acestui personaj de mare

complexitate umană. Datele realului sunt procesate cu suplețe: Horea știe germana și citește pe autorii germani, îl vizitează pe Iosif al II-lea. El are forța de a ridica mulțimile printr-un singur cuvânt, este iubit iar simpla lui apariție răspândește în jur încredere și speranță.

De referință este secvența în care Horea apare (alături de Cloșca) pentru a reprezenta cauza oamenilor, așa cum o ceruse generalul (Mircea Albulescu, sever și capabil să-și învingă și resentimentele dar și sentimentele, în stilul militarului de profesie, așa cum se și prezintă trimisului împăratului). Mulțimea din spatele lui înțelege însă spontan că cei prezenți față în față cu ei vor să-l prindă pe Horea, să le ia conducătorul și, brusc, ca un val ce înghite în adâncul lui pe cel ce trebuie ascuns, Horea dispare, se pierde printre ai lui, își schimbă hainele, se acoperă cu trupurile lor. Privim o filmare de excepție, în care coasele, uneltele răsculaților devin un fel de pavăză și o amenințare totodată, insul pierzându-se printre cei care-l înghit parcă apărându-l, imagine de mit, poveste și acțiune social-politică, deseori prezentă în filmele de gen, dar utilă aici pentru a spori latura legendară a eroului intrat în fibra intimă a neamului pe care-l reprezintă, a iobagilor ardeleni. În momentul în care răzvrătiții atacă castelul și năvălesc înăuntru cu brutalitate, luând haine sau sfârâmând cu bâtele tot ce le stă în cale, oglinda în care își văd chipul, bunăoară, această bucurie sălbatică și nefolositoare scopului revoltei este privită cu durere parcă de Horea, ce înțelege că mișcarea în forță a oamenilor nu poate fi ordonată după gândurile sale, că totul scapă de sub control, precum în cazul forțelor naturii dezlănțuite și, în același moment, el sesizează și iminența prăbușirii idealurilor, vandalizarea și răzbunarea ca preț al suferinței umane apărându-i și ca o necesitate justițiară, de aceea el nici nu se opune furiei oarbe a mulțimilor. Totuși,

el va călăuzi prin câteva ordine rapide, mai mult inteligente, strategice decât imperative, punitive, gesturile negândite ale celor furioşi şi mulţi, de pildă, atunci când se reped să-i omoare pe nobilul ungur, Arpad, şi pe nevasta acestuia, şi când el va rosti cu o seninatate gravă: „întâi pe copii!", vorbă ce va avea darul de a le tempera furia oarbă.

Filmul are şansa unor interpretări de roluri cu nuanţe excepţionale, Radu Beligan compunând aici un rol de justiţiar muribund (Iancovitch), simbol al Imperiului gata să sucombe. Cu dozări subtile între o reflexivitate superioară şi porunci date cu discernământul crud al celui condamnat la moarte, dar nu mai puţin cu dorinţa de a se impune prin superioritatea minţii şi a poziţiei, el pare să articuleze deopotrivă, pe o cale imposibilă, atât nevoia de a se restabili ordinea cât şi necesitatea de a da voie urii, răului să iasă la iveală, să fie auzit şi văzut în toată grozăvia manifestărilor sale. El ascultă şi ştie să o facă cu vădită superioritate, ştie să judece dar nu vrea să schimbe cu nimic faţa ştiută a lumii sale, duplicitate prin care personajul istoric se recentrează valoric ca ipostază a ideii despre răscoală, sinteză necesară oricărui film ce evocă evenimente dramatice.

Respiraţia epică specială pe care o transmite acest film se datorează, putem spune, şi unui decor dramatizat cu o superbă corespondenţă între acţiune-sugestie-plastică şi idee. Atrag atenţia satele de munte cu case căciulate, spaţiate şi cu personalitate descriptivă, uneltele, obiectele cu patină muzeală, dar trezite la viaţă, marcă a drămăluirii tactice a dispunerii în planurile ce dialoghează prin alcătuirea lui Marcel Bogos, cu specificul stilului său sobru şi neezitant în tratarea subiectului.

Nu mai puţin remarcabilă este filtrarea luminii, prin care se estompează, ca în stampe, scenele de grup cu potenţialitate

spasmică, precum drumul lui Horea spre moarte, acea căruță, car-supliciu şi triumf al sfidării răului, stilizare vizuală prin care pare să se refacă imaginea unor lumi ce coexistă, dar nu sunt în dialog, ci în raport de forță una față de cealaltă, de la splendoarea palatului din Viena, cu basoreliefurile şi imensitatea rafinată a interiorului golit de viață dar cu existența scriptică a zeității mortuare Thod. Toate acestea aflându-se într-o complementaritate vitală cu munții, pădurile ruginii sau văile înzăpezite, momente selective ale temporalizării evenimentelor, ce fac din filmul despre Horea şi răscoala iobagilor ardeleni un obiect cizelat cu finețe şi filigranată delicatețe a discursului vizual, prin care realitatea vorbeşte cu simbolurile artei.

Filmul are acel dinamism propriu, dat de interferențele actori-spațiu, dar şi de întâlnirile providențiale sau anecdotice, de la echipajul nobililor ce apar în fața împăratului ca o adunătură de surghiunuiți, despuiați de bunurile imediate şi care dau astfel un spectacol grotesc inutil, amendat imediat de Iosif al II-lea, altminteri un despot luminat şi care, în interpretarea lui Alexandru Repan se arată a fi distins şi senin în decizii, contradictorii întâlniri ale gândului nobil cu fapta dictată de realitate. Cunoscut de popor ca Împăratul cel bun, Iosif al II-lea face posibilă coexistența celorlalte culturi şi duce o politică de armonizare împăciuitorare, cu toate că va revoca decretele date, desigur sub presiunea nobilimii. În scenariul despre răscoala lui Horea el apare plasat în poziția unui gânditor capabil de a depăşi subiectivismele clasei nobiliare, dar asta nu fără o prigonire sângeroasă a răsculaților, scopul său declarat fiind acela de a căuta să înțeleagă cum s-au putut întâmpla asemenea lucruri!

Țăranii sunt puțin individualizați, ei formează o simțire comună şi rămân încremeniți în durere şi nepricepere a

rostului pedepsei, fiindcă ei ştiu că au avut învoire de la Împărat pentru faptele lor, legenda şi plăsmuirea, imaginaţia vie, reprezentând doar forme de înveşmântare ale energiei faptice. Sufletul aprig, tandru la nevoie, teribil de încrâncenat în suferinţă şi mânie, naivitatea nătângă şi superioritatea speranţei în dreptatea supremă, asimilată cu cea divină, fac din acest personaj colectiv o realitate convingătoare şi de un dramatism fără patetisme de circumstanţă. Este vorba de una dintre cele cea mai izbutite dramatizări filmice a personajului colectiv, iobagii, ţărani ce exprimă un suflu de autenticitate a existenţei lor de atunci, din acel loc, care nu este nici pitoresc, nici anecdotic, chiar dacă uneori se punctează individualităţi atipice în atitudini, precum acel Ieremia cu oiştea… în gard, prostia furioasă fiind, spune fabula, întotdeauna ridicolă şi sancţionată ca atare înţelepciunea populară.

Pe de altă parte, reţin atenţia nobilii, cu frica lor spasmodică şi cu un cinism ce atinge bestialitatea, precum în cazul lui Agnes, reliefant compusă de frumoasa şi glaciala Enikö-Szilágyi-Dumitrescu, acea situaţie de anecdotică hilară, cu cei doi soţi pedepsiţi să trăiască precum iobagii lor, în sărăcie, un fel de ritual al spălării de păcate, dar care nu a condus decât la învrăjbire, ideea unei imposibile reconcilieri fiind aşadar răspunsul dat vieţii prin acest episod.

Rămâne duelul privirilor dintre Horea şi Agnes, acel răsunet de ură din vorbele ei atunci când vrea să-l vadă capturat, în ocnă, motivul fiind asimilat unei vendete ce coboară drama personală în derizoriu.

Statuari, capiii răscoalei, Horea şi Cloşca în special, sunt cei care impun prin frumuseţe fizică şi morală în acest scenariu al luptei dinainte înfrântă, dar care a făcut să fie luată în seamnă acestă forţă aidoma naturii…, în faţa căreia va sta, fragilă şi mortuară, masca impenetrabilă a autorităţii justiţiei,

prin precara dar versatila imagine a judecătorului imperial, Jankowitz, venit să cerceteze „psihologia colectivă a revoltei”.

Horea (1984)

P: Casa de Filme „4”

Sc: Titus Popovici, R: Mircea Mureşan, I: Vivi Drăgan Vasile, Dec: Marcel Bogos, Cost: Desdemona Lozinschi, M: Tiberiu Olah, D: Ovidiu Iuliu Moldovan (Horea), Şerban Ionescu (Cloşca), Dan Săndulescu (Crişan), Radu Beligan (Inacovich), Enikö Szilágyi-Dumitrescu (Agnes); Ion Besoiu (Arpad), Petre Gheorghiu (Popa Rotocol), Alexandru Repan (Iosif al II-lea)...

Premiera: 5 noiembrie 1984, cinema Patria. Acin 1984, Marele Premiu ex-aequo; Premiu pentru scenariu (Titus Popovici); Premiul pentru interpretare masculină, ex-aequo (Radu Beligan, Ovidiu Iuliu Moldovan), Premiul pentru decoruri (Marcel Bogos), Premiul pentru muzică (Tiberiu Olah).

NOI, CEI DIN LINIA ÎNTÂI (1985)

Întâlnirea cu suspansul… de dincolo!

Cu patru ani înainte de *Mircea,* Sergiu Nicolaescu realizează un film despre al Doilea Război Mondial, în care elementele importante ale subiectului sunt sugerate chiar de titlu: *noi*, în sens generic, *linia întâi*, cea a jertfei de vieți în numele unor idealuri de viață. Poezia filmului de aventură şi război în acelaşi timp pătrunde prin țesătura intimă a scenariului, în concurență cu celelalte instanțe ale modernismului *post factum*. Eroul, necunoscut, anonimul eroic, deconstrucția subiectului încă nu l-au tentat pe regizor, care preferă desolemnizarea stilului, cu hazul şi amarul românesc de rigoare, schemele cu randament în filmele de până atunci, eroul ce stăpâneşte situația şi se impune ca model în persoana aceluiaşi Sergiu Nicolaescu, de astă dată general, creierul strategiilor militare pentru cei din linia întâi a armatei române puțin înainte de mult dorita „Eliberare", al cărei preț în jertfe omeneşti pătează durabil onoarea speciei umane. Pe formatul ştiut al luptei, jertfei şi victoriei, când cei care se aruncă în bătălie pentru steagul țării au în față fie izbânda şi viața, fie moartea şi lacrimile celor dragi, filmul demarează cu o schimbare de comandant de pluton, tânărul care-i ia locul celui căzut fiind un sublocotenent având prima misiune în satul de baştină.

Parafrazările, citatele, literare sau filmice (de pildă, celebra secvență din genericul filmului regizat de Liviu Ciulei, *Pădurea*

spânzuraților, cu acel convoi-turmă ce se târâie bezmetic spre necunoscut, apare şi în acest film, dar cu miză diferită şi cu efect inversat, putând fi citită polemic, nu însă obligatoriu… în măsura în care sublocotenentul pare să aibă la origine ceva din dramatismul lui Bologa) corectează orice simulare, patetismul şi emfaza fiind reținute într-un registru moderat, preferință ce are un răspuns în tipul de personaj ocupând prima linie a rolurilor, întrucât este norocos precum un viteaz stendhalian şi nu mai puțin orgolios şi simpatic-ridicol prin lipsă de experiență şi entuziasm copilăresc. Filmul este încărcat cu acțiuni-surpriză la care se face față precum în orice film de aventuri, cu acel pluton pe care îl are în subordine Horică, cu băieți inimoşi şi cu personalitate, fiecare chip aducând o altă personalitate fizionomică în aşteptarea unei dezlănțuiri de caracter sau măcar de incitare a imaginației spre lumea deschisă de chipul sau puținele cuvinte rostite într-o situație sau alta: un fost deținut politic, de pildă, mai flegmatic şi mai introvertit, Emil Hossu, un altul, mai primitiv şi mai coleric, cu un plan de răzbunare pentru o samavolnicie pe care a suferit-o familia lui – ce va reuşi să depăşească acest conflict interior prin custodia asupra copilului orfan, devenit copil de trupă – în sfârşit, un altul prins într-o imagine cu potențial dramatic şi narativ intens utilizat, acel chip de adolescent ce stă, la un moment dat, față în față cu adversarul, privindu-se fără să îndrăznească să tragă, fiindcă asta este ca şi cum s-ar sinucide, întrucât ei sunt duşmani potențiali, nu reali, sunt prizonieri ai unei virtualități ce lasă absurdul să năvălească şi să-i spulbere pe amândoi, căci focurile ce se aud îi trezeşte din ezitare şi surpriză, determinându-i să tragă automat unul în celălalt. Peste aceşti băieți, dintre care unii aduc chiar cu americanii războiului, cei doi cu motocicleta din prima secvență care au şi gesturile aidoma, peste aceşti simpatici soldați ce au desigur

abilitățile de a fi mereu gata pentru moarte, iar între timp cuceresc cu dezinvoltură frumusețile ce le ies în cale… peste ei există, ierarhic, plutonierul şi sublocotenentul, maiorul şi căpitanul, pentru ca sus de tot, să se afle generalul, cel care ştie ce-i doare şi se gândeşte cum să-i facă mai viteji! O soluție pe care nu o caută, dar care îl caută ea pe el, va fi aceea de a-şi trimite fata la moarte, pe tânăra studentă la medicină ce rămâne pe front alături de tatăl ei, desigur pentru a fi utilă, ceea ce şi face, cu atât mai mult cu cât eroinele mor frumos, mai ales când sunt iubite de toți camarazii, iar micul erou mare, Horică o cere de soție generalului care însă îl refuză… amânând, poate în glumă, poate premonitoriu…

Deosebit de emoționante, secvențele de luptă sunt țesătura fiecărui plan-secvență, desigur în figurile propuse de situația concretă, cu soldați în tranşee, cu tancul ce trece peste corpul generalului, salvat de o denivelare, sau scenele de lupte ambigue, unele de un sugestiv maladiv al supunerii, precum este rolul interpretat de un Ştefan Iordache traumatizat. Relația om-eveniment este chiar acest *face-à-face* limitat de iminența morții, în care totul pare precipitat şi singurele stop cadru sau ralantiuri sunt atunci când se cade frumos sau, în fața mormântului, Şaptefrați, un Valentin Uritescu cu umor, şarm personal şi forță generalizatoare de a portretiza eroul anonim în varianta intermediară, cu bun-simț şi devotament şi încă multe altele.. rostite cu duh şi cumințenie!

Sunt puțin roluri pe care nu le vedem principale, sau puține roluri în care eroii apar izolați şi singuratici, căci ei sunt grup, armată, țară, familie şi, pe acest suport emoțional-social, se explică rostul jertfei de onoare din titlu şi povestea unei frenezii a dăruirii pentru țară. Poate retorismul este mai ascuns decât în alte pelicule, poate actorii, minunat de bine aleşi, precum George Alexandru în rolul sublocotenentului cu

mereu alte soluții-surpriză de acțiune şi pasiune. Parcă aştepți să le scoată din mânecă, aştepți mereu ceva de la el în materie de bogăție psihologică şi morală a firescului uman. De altfel, în filmul *Mircea*, el va fi chiar sultanul Mehmet, şiret şi bun cunoscător de oameni.

Anda Onesa, eroina, este o altă ipostază feminității eroizate, cu o ținută distinsă şi pitorească totodată, precum în fotografiile vechi, dar de o prospețime a prezenței şi a întregului ce te ajută să vezi cu precădere chipul interior al personajului întruchipat.

Noi, cei din linia întâi (1985)

P: Casa de Filme „5”

Sc: Titus Popovici, R: Sergiu Nicolaescu, I: Nicolae Girardi, Dec: Radu Corciova, Cos: Gabriela Nicoalescu, M: Adrian Enescu, D: George Alexandru (Slt. Horia Lazăr), Anda Onesa (Silvia), Valentin Uritescu (Sergent Şaptefrați), Ion Besoiu (Maioru Cizmaru), Ştefan Iordache (Assakurthy), Sergiu Nicolaescu (Generalul Marinescu), Mircea Albulescu (Crişan Lazăr)…

MIRCEA (1989)

Tinerețea amintirilor

Filmul *Mircea*, aşa cum reiese şi din titlu, are ca erou un bărbat ilustru prin intermediul căruia se trimite un mesaj al istorie către viitor. Cel puțin în acest sens se sugerează receptarea peliculei, regizorul şi scenaristul fiind mai apropiați de ideea de a construi un erou legendar şi de a-i da viață ca prototip, decât de intenția de a evoca o perioadă de istorie printr-o simplă reprezentare mimetică. Cu toate acestea, nu imaginarul primează în film cât realitatea faptelor din osatura scenariului, dar el rămâne util şi mereu prezent în construcția filmului.

Aşadar, Mircea cel Bătrân (apelativ, astăzi ieşit din uz, desemnând întâietatea), este un fel de zeitate ce organizează mai ales viitorul, cum de altfel şi precizează nepotul său preferat, Vlad (viitorul Țepeş, printr-o licență, acceptabilă pentru ficțiune), care mărturiseşte, cu îndrăzneală şi nonşalanță copilărească: de fapt tu eşti trecutul, iar eu sunt viitorul. Iată cum se construiesc, prin această schemă mitico-poetică, resursele narațiunii filmice care, aşa cum va face de acum înainte filmul românesc (suntem deja în 1989), renunțând la simpla metaforizare sau la subtext în redarea fenomenului istoric, în virtutea unei noi direcții de creație artistică, ce cultivă ambiguizarea raporturilor narative până la diseminare şi deconstrucția subiectului, recurgerea la idei

prolixe, mit şi eşantion cultural fiind o importantă contribuție a postmodernității în reamenajarea temelor abordate.

Suntem purtați pe două planuri, cel al prezentului ilustrării unui Mircea „Bătrân", şi cel al unui trecut care devine poveste pentru nepotul ce calcă pe urmele bătrânului motivația comună că doar printr-o pedeapsă exemplară poate fi stârpită trădarea şi hoția, minciuna, spiritul luminos şi clarvăzător al domnitorului este autoritar fără cruzime şi măreț fără a fi întemeiat pe frică. Tenebrosul, misterul se construieşte metaforic, prin efectele de lumină şi clarobscur, culoarea fiind uneori capabilă să producă emoție şi sens dramatic, precum acel albastru şi roşu de la începutul filmului când, fiind de fapt un vis la lui Mircea cel „bătrân", totul apare ca ieşind din abisurile ființei şi nu doar din plăsmuirea contopitoare vis-timp. Programul bunicului Mircea este bine construit pe „modul" educativ, dar, părăsind, în multe secvențe, tonalitatea gravă, sau folosind-o pentru a intra într-o formă, bine ştiută, dar printr-o simulare parcă a tonului şi a situației, ca în basm sau în vis, totul apare reflectorizant şi rezumativ: „Ne închinăm creştinilor sau păgânilor sau şi la unii şi la alții?" întreabă, retoric, Mircea adresându-se sfatului boieresc.

Căutarea este, putem spune, ideea filmului, obiectul ei fiind taina care a determinat poporul să reziste vicisitudinilor timpului, dar se caută şi adevăratul urmaş la tron, cel care e menit să ducă țara mai departe, se caută cu luciditate spre trecut pentru a se înțelege mai bine viitorul. Dublurile, fie ei nepoți, fii, sultani, nurori, boieri trădători, dau posibilitatea, uşor confuză de a se sugera disputa sau, alteori, de a face situația chiar ilar-caricaturală (precum secvența cu cei doi boieri trădători traşi în țeapă după ce sunt judecați de Vlad, viitorul creator de spaime al celor urcați pe stâlpul infamiei, Țepeş Vodă, nepotul preferat, spune filmul, al bătrânului Mircea

Voievod. Cele două trasee ale narațiunii, bildungsromanul lui Vlad care se arată a fi inteligent şi curajos, crud şi… versatil…, construcție posibilă pentru redarea sugestivă a caracterului viitorului domn, şi, poate prin câteva notorii motive de basm şi mit cultural: calul nărăvaş ce-l aruncă din şa pe cel cu gânduri ascunse, respectiv pe Mihai, fiul traumatizat şi invidios pe gloria de neatins a tatălui, sau călătoria inițiatică în Imperiul Otoman pe care o face Vlad, precum Ionuț în *Frații Jderi*, călătorie în care va fi ajutat de învingătorul balaurului, desigur, care nu este altul decât Mircea, travestit, şiretenie acceptată de inteligentul Mehmed, care face oarecum cu ochiul în direcția camerei, nuanțe ce conferă peliculei noutate stilistică. Este posibil ca această expresivitate ce particularizează stilistica imaginii prin permisivitatea sensurilor date de cuvânt, un fel de text dramatico-comic a cărui grație sau umor se explică şi prin prezența copilului Vlad, alias Vlad Nemeş. E greu de precizat ce şanse are acesta de a fi credibil într-un text grav şi comic, dar aici el reuşeşte să aducă acea confuzie de real şi posibil ce reprezintă miza textului narațiunii filmice. Să nu uităm cum reacționează copilul văzând, ca oaspete al lui Mehmet, dansatoarele seraiului: „Nu-i rău, nu vezi la noi de astea", răspunde el când sultanul îl întreabă cu vorbe mieroase dacă prințului îi sunt pe plac dansatoarele…

Tema căutării dar şi cea a rivalității fraților, mitică şi nu mai puțin filmică, este relativizată prin perindarea pânzei cu umbre ale timpului. Apare, aleatoriu şi confuz, pentru a sparge ordinea cronologică, relaționarea cauză-efect, modalitate prin care evenimentele sunt prezente, participă statuar la viață şi, implicit, nu vor dispărea într-un trecut uitat, întorcându-se continuu prin vis, prin evocare, sau prin gândurile celor care refac idealurile. Interesantă se dovedeşte şi varianta exprimării faptelor istoriei prin poematic, astfel *Scrisoarea a III-a*

eminesciană este inserată prin acele momente de luptă evocate liric de poet, înfruntarea dintre Mircea şi Baiazid, sau episodul Nicopole, cu acel celebru plan al lui Baiazid de a da ,,calului ovăz din pristolul de la Roma" şi, nu mai puțin, orgoliul găunos al cavalerilor, filmul optând pentru un alt registru afectiv şi simbolic, nu cel al unei demnități modeste, precum în poem, ci al uneia războinice şi semețe: Mircea, un Sergiu Nicolaescu cu plete albe dar cuceritor şi carismatic, radiază aici, precum un alt rege Arthur, frumusețe morală şi înțelepciune. Textul, cu multiple articulații, de la discursul oratoric şi bombastic la cel ambiguu şi ilar, sau poematic-literar, are sonoritatea stranie a evocării evocărilor, funcționând ca un fel de text în text, în care fiecare realitate ficțională o înglobează pe cealaltă: Mircea, bătrân, povesteşte despre trecutul său glorios precum un bunic ce-şi încântă nepotul, cu emfaza cerută de acest rol, dar în trâmba sa de vedenii stă puterea unei lumi dispărute care, refăcută prin imagine, vorbeşte cu glas şarjat sau… literar…, mândru sau nostalgic.

Evul Mediu pare a fi pariul reconstituirii, ca atmosferă şi sentiment, dar invențiile scenariului face posibilă extinderea spre alte formule ale filmului de ficțiune, însă considerate ,,neverosimile"de unii critici[1]. Opinăm că intenția a fost aceea de alimentare a anecdoticului şi nu a dramaticului, limbajul estetic căpătând o mai pregnantă autonomie începând cu anii 70, o repunere în drepturi oarecum, dar ideologic exigențele rămân aceleaşi.

Filmul se autentifică prin secvențe de excepție, realizate printr-un dozaj rafinat şi discret al efectelor, al planului vizual în care evoluează eroii. De referință, printre momentele de tensiune şi dramatism postmodern, ar fi întâlnirea cavalerilor

[1] Cf. *Orient Expres, Filmul românesc şi filmul balcanic*, *op. cit*, p. 197.

de Malta cu acea masă imensă ce pare a tratativelor dar şi a ospăţului, filmată prin hiperbolizare ironică, sau confruntarea celor doi „păgâni”, tătarul şi turcul, care, precum în „O mie şi una de nopţi” fac posibilă evocarea unei adevărate filosofii a vieţii. Baiazid, sechestrat într-o cuşcă-colivie, este ţinut de Timur sub presiune psihologică, înainte de a fi omorât, scuipat de fiii săi, dar nu de toţi. Cel mai dur dintre fii, Mehmet, va câştiga, şi legea dură a vieţii dar şi efemeritatea gloriei sunt conduse prin imagini de la acţiune, la… reflecţie pilduitoare: „Spune-mi, Baiazid, că mărirea şi slava sunt fum…, Mărirea şi slava sunt fum!...”, va răspunde cel din cuşcă!

Printre secvenţele cu potenţial psihologic dens şi inventiv ar fi cea referitoare la descoperirea posibilei trădări a unuia dintre fii, Mihai, cel care, istoric vorbind, va fi agreat de Mircea şi îi va succeda acestuia la tron. Rolul, interpretat ca psihologie retractilă de Şerban Ionescu, se concretizează prin tensiunea privirilor şi suspansul confruntării dintre Mircea şi cei doi împricinaţi, Elisabeta, nora complotistă (Ioana Pavelescu, nu mai puţin inedită în acest rol) şi Mihai. Devierea gândurilor, anticlimaxul şi sugestiva comunicare cu labirintul ceţos al sentimentelor contradictorii dau scenei adevăr, verosimilitate dar şi reformulează ideile, conflictul ambiguizând, pe schema de idei a scenariului, nu atât realitatea cât filmul, comentariul, dispariţia tensiunii fiind stranie şi totuşi convingătoare prin interpretare.

Am putea menţiona alte asemenea momente care fac parte din palierul imagistico-psihologic al peliculei, rolul principal fiind al personajului tutelar sau al vreunei personalităţi evocate, dar deşi complete şi independente, planurile-secvenţă fac parte din poveste, iar istoria devenită poveste spusă mereu şi mereu, este de fapt construcţia artistică modernă de care am vorbit, corespunzătoare unei viziuni convulsive a lumii de astăzi.

Mircea (1980)

P: Casa de Filme „5”, în colaborare cu Ministerul Apărării Naționale, 1989

Sc: Titus Popovici, R: Sergiu Nicolaescu, I: Alexandru Groza, Nicolae Girardi, Dec: Ştefan Antonescu, Cos: Gabriela Nicolaescu, D: Sergiu Nicolaescu (Mircea), copilul Vlad Nemeş (Vlad), Şerban Ionescu (Mihai), Adrian Pintea (Vlad Dracul), Colea Răutu (Izzedin), Silviu Stănculescu (Udobă), George Alexandru (Mehmet), Ion Rițiu (Baiazid), Traian Costea (Dan Uzurpatorul), Vladimir Găitan (Sigismund), Ioana Pavelescu (Elisaveta), Manuela Hărăbor (Irina), Ion Besoiu (Gerolamo)...

Premiera, 17 noiembrie 1989, cinema Patria, Acin 1989, Premiul pentru machiaj (Mircea Vodă).

TRIUNGHIUL MORȚII (1999)

Un final al victoriei

Sergiu Nicolaescu reia povestea Ecaterinei Teodoroiu înserând-o printre cele 20 de secvențe despre Primul Război Mondial pe care le ordonează în jurul celor trei bătălii cruciale pentru soarta țării, luptele de la Mărăşti, Mărăşeşti şi Oituz. Evident, Caterina va fi eroina, singura femeie cu acest drept în contextul dat, dar ea traversează spațiul narațiunii filmice punctând, melodios, şi pregnant, fără patetisme căutate fiindcă acest lamentou este în fond un omagiu pentru cei căzuți la datorie. Interpretând rolul generalului Averescu, Nicolaescu interacționează cu Ecaterina, încă de la prima întâlnire, decisivă pentru prietenia celor doi. Bătrânul general o invită în maşina lui (tânăra fiind grav rănită la un picior), vorbeşte direct şi familiar cu micuța luptătoare, discută cu înțelepciune despre moarte şi beau amândoi din sticla de coniac franțuzesc, pentru a-i face Cătălinei mai suportabile durerile de la picior şi pentru a lăsa să dispară orice stinghereală. De altfel, vorbele generalului după ce eroina va cădea la datorie vor fi nu doar cele oficiale, el recunoscând, cu o tonalitate discret melancolică, că Ecaterina i-a fermecat pentru o clipă inima. Pentru restul acțiunii, rostul eroinei de la Jiu este diminuat în plan faptic. Suntem departe de a asista la povestea vieții ei, filmul nu face decât să puncteze sensibilitatea şi inocența fetei, postura de luptătoare este demitizată, chiar moartea ei

rămâne închisă într-o frumoasă metaforă mioritică, în varianta miresei mitice. Jertfa devine menire, sens existențial, fără a fi răstălmăcită, fără a fi scoase faptele din context, care câştigă prin poezie, baladescul popular fiind laitmotivul sonor al bocetului, cântec interpretat cu răsfrângeri tânguitoare, încă din generic, pe muzica compusă de Anton Şuteu. Între aceste sugestive contopiri de legendă, adevărul istoric şi dramatismul existenței umane prinsă în vălmăşagul vieții se înscrie tema generoasă a filmului: războiul pentru întregirea neamului este sfânt, acest mare război implicând dăruire, jertfire, sublimarea morții în nuntă prin evocarea destinului Ecaterinei Teodoroiu, este o plângere şi o fascinantă imagine a sufletului, aşa cum sugerează lapidar cuvintele spuse de generalul Averescu. Accentul nu este pus pe bărbăția luptătoarei, pe curajul şi înflăcărarea ce o arăta tănăra în filmul Ecaterina Teodoroiu din 1977. Interpretarea propusă prin Ilinca Goia pare a orienta altfel lectura rolului Ecaterinei. Eroina este naturală, simplă, cu suficient umor pentru a decontracta fiecare moment de tensiune printr-o vorbă potrivită, poate clarifica noțiuni complicate cu bunul-simț al înțelpciunii sale, experimentată în concret. Pe scurt, nu există aici nicio mitizare a eroinei, aceasta fiind alături de ei şi de noi cu firescul vorbirii şi felului ei de a înțelege viața şi răspunderea ce-i revine pentru alegerea făcută. Totuşi, natura particulară prin care această tânără îşi pune viața în fața primejdiei imediate are nevoie de ceva în plus, de o altă față, mai puțin explicită, a lucrurilor spuse în imediat, soluție prin care moartea Ecaterinei rămâne *viziune* a sacrificiului şi nu *hazard*, alegere în cunoştință de cauză şi nu o iresponsabilă aruncare în fața mitralierelor.

Bucuria vieții, dorința de fericire este puternică şi face din moarte o întrupare a fericirii. Mireasă, Cătălina se cheamă pe sine spre veşnicie, fantasma este chiar visul ei, iar ea pleacă

spre necunoscut ca spre o nuntire promițătoare. De fapt, credința populară că visându-te mireasă eşti amenințată de o primejdie mortală se arată prin visul premonitoriu al Cătălinei. Aceasta nu va face mai mult decât să ducă acest destin… până la capăt. Ea nu este întruparea vitejiei, ci fantasma frumuseții nuntirii, motivul țărânii pentru care se bat soldații căpătând astfel şi o dimensiune thanatică izbăvitoare. În direct însă totul trebuie să fie încrâncenare, furie oarbă şi, mai ales, aleasă comuniune cu cele pământeşti, patria fiind cea care uneşte viața şi moartea deopotrivă. Magistrală este secvența luptelor de la Oituz, acea sfărâmare a vieților devenită în cele din urmă o fascinantă victorie. Ridicați de la pământ pentru a părea vii în fața dușmanului, morții vor face astfel posbilă simularea rezistenței, vor prelungi de fapt momentul împlinirii victoriei. Frații Ailenei, personaje cu har simplu şi necondiționat, se vor arăta capabili de eroism, luptând unul pentru toți şi toți pentru unul! Întors în mijlocul plutonului decimat, gornistul Ailenei face din mitraliera sa dezlanțuită o cursă prin care îl atrage pe inamic spre ținta dorită. Apoteotic-macabră, secvența cu morții dă sentimentul unei pătrunderi în infern. Deasupra tuturor celor zdrobiți, aştepând pe imamic, sarcastic şi impozant, gornistul îi va atrage pe invadatori spre grenada-kamikaze! Secvența este deopotrivă coşmarescă şi sublimă. Rictusul gornistului, încredințat că sacrificiul său este necesar (George Alexandru, mereu surprinzător de convingător în gesturi şi fizionomie), consumă emoțional sensibilitatea spectatorului. Frumusețea victoriei este, precum în cazul Cătălinei, o sublimare a resurselor vieții, totul explicându-se prin aceste momente de intensă poezie vizuală, precum se întâmplă în secvența intitulată „Trădarea”, în care Ionică, acel tânăr țăran înțelege, intuieşte că întâlnirea ofițerului cu inamicul nu poate fi un lucru curat şi hotărăşte să fugă, fiind împuşcat fie

şi pentru acest act de nesupunere de către ,,lunecosul" ofiţer, adept al colaborării cu nemţii. Tănărul va scrie, cu puţin înaintrea acestui eveniment, o scrisoare către ai săi, cu acelaşi tip de lamentou poetic, coşbucian, putem spune, ce amplifică prin caz sentimentul participării la un destin colectiv, individul fiind doar ilustrarea particulară a situaţiei. Menţionăm că este vorba de un film cu forţă dramatică, în care acţiunea decupează concretul istoric prin personalităţi şi situaţii, dar ceea ce îi conferă unitate este tocmai acest fior patetic, amestec de poetic cult şi de eres popular întru preamărirea eroilor neamului. Salvele înfricoşătoare ale artileriei, tunurile, valurile uriaşe de pământ ce îngroapă rând pe rând pe cuceritori şi pe cei ce-şi apără glia străbună sunt resurse de autentică forţă vizuală. Sensul lor se intuieşte însă prin simboluri, se clarifică prin dialogurile întâmplătoare. Icoana-martor la genune, Iiisus cu coroana de spini şi cu o tristeţe infinită în privire, este alături de cei care cad, seceraţi pentru statornicia lor în ţărână şi credinţă. Despre această ţărână vorbeşte cu evlavie un soldat ce o drămăluieşte cu mâna, amintind că pământul dă viaţă şi ia înapoi ce a dat, în virtutea unei metamorfoze ce desemnează o necesitate cosmică! Prin cele două surse de ilustrare a evenimentelor timpului deopotrivă măreţ şi tragic al Marelui Război, care sunt omul simplu şi personalităţile eroice, se construieşte un scenariu prea încărcat uneori, dar cu acea abilă intimitate a sufletelor ce se arată, fie şi generic, în profunzimea lor umană. Întâlnirea lui Averescu cu Ecaterina Teodoroiu este anticipată de acel dialog dintre generalul Averescu şi Gheorghe Purice (Ernest Maftei, simplu, inteligent şi dur), un bătrân puţin ameţit ce colindă cu mârţoaga lui printre soldaţi, dialog prin care generalul, ca un ilustru om ce este, se întâlneşte astfel cu gândurile omului simplu. Gheorghe face faţă fiecărei întrebări cu un răspuns potrivit, cules parcă din

paremiologie, încheind acest protocol al intimidarii printr-o înțeleaptă remarcă: generalii există pentru a trimite oamenii la moarte! Filmul este un serial al morții, un triunghi ce descrie o victorie, dar şi o imensă metaforă a tristeții sacrificiului pentru un ideal comun, desigur şi un bine pentru cei care vor veni, dar înainte de toate trebuie înțeleasă jertfa ca modalitate extremă de supraviețuire a unui neam.

Triunghiul morții (1999)

P: ONC, Antena 1, Studioul Cinematografic Bucureşti, Cine-TV-Film, Filmex, cu sprijinul CNC, 1998.

Sc: Sergiu Nicolaescu, Corneliu Vadim Tudor, R: Sergiu Nicolaescu, R secund: Haralambie Boroş, I: Dan Alexandru, M: Anton Şuteu, D: Valentin Teodosiu (Sergentul Ailenei), George Alexandru (Gornistul Ailenei), Sergiu Nicolaescu (Generalul Averescu), Silviu Stănculescu (Generalul Berthelot), Maia Morgestern (Regina Maria), Ilinca Goia (Ecaterina Teodoroiu), Eusebiu Ştefănescu (regele Ferdinand)…

FOTOGRAME DIN FILME

Tudor (1963)

Dacii (1966)

Mihai Viteazul (1970)

Mihai Viteazul (1970)

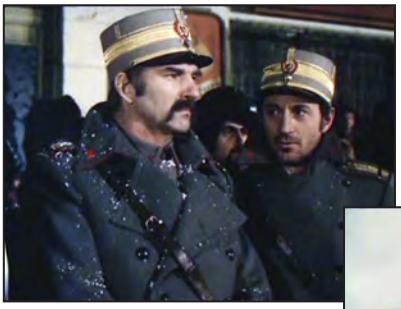
Ştefan cel Mare – Vaslui 1475 (1974)

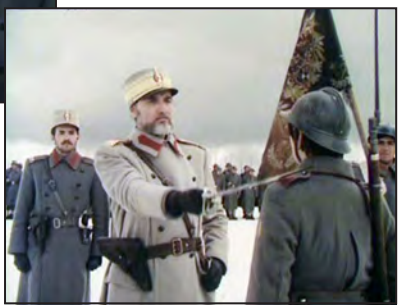
Cantemir (1975)

Pentru patrie (1977)

Pentru patrie (1977)

Ecaterina Teodoroiu (1978)

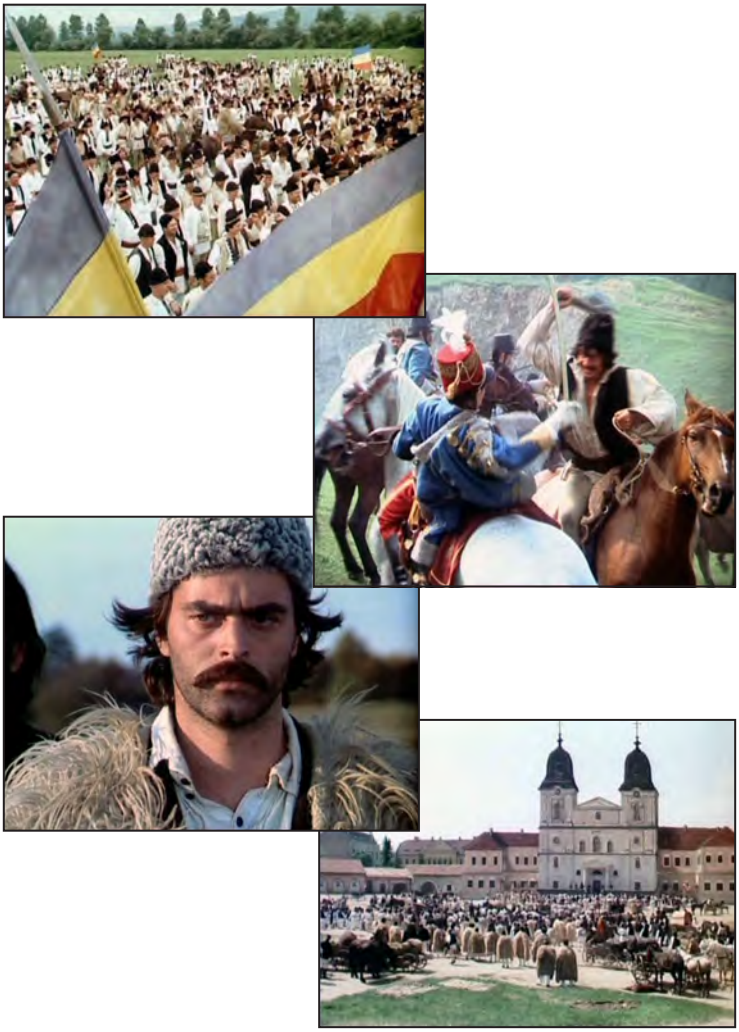




Vlad Ţepeş (1979)

Burebista (1980)

Întoarcerea lui Vodă Lăpuşneanu (1980)



Munți în flăcări (1980)

Horea (1984)

Mircea (1989)

Triunghiul morții (1999)

CUPRINS

De la documentul istoric la spectacolul cinematografic.....5
Imaginar filmic în „maşina timpului”: epopeea națională cinematografică. Timpurile şi... creația.....7

Tudor (1963).....13
Dacii (1966).....22
Columna (1968).....27
Mihai Viteazul (1970).....32
Buzduganul cu trei peceți (1977).....38
Ştefan cel Mare – Vaslui 1475 (1974).....40
Cantemir (1975).....49
Pentru patrie (1977).....57
Ecaterina Teodoroiu (1978).....62
Vlad Țepeş (1979).....67
Vis de ianuarie (1978).....74
Burebista (1980).....80
Întoarcerea lui Vodă Lăpuşneanu (1980).....84
Munți în flăcări (1980).....91
Rug şi flacără (1980).....97
Horea (1984).....102
Noi, cei din linia întâi (1985).....109
Mircea (1989).....113
Triunghiul morții (1999).....119

Fotograme din filme.....124

În aceeaşi colecţie:

- Dana Duma - ***GOPO***
- Călin Căliman - ***JEAN MIHAIL***
- Aura Puran - ***PAUL CĂLINESCU***
- Mircea Alexandrescu - ***LIVIU CIULEI***
- Laurenţiu Damian - ***ELISABETA BOSTAN***
- Jean Georgescu - ***TEXTE DE SUPRAVIEŢUIRE***
- Călin Căliman - ***ION BOSTAN***
- Dinu-Ioan Nicula - ***CĂLĂTORIE ÎN LUMEA ANIMAŢIEI ROMÂNEŞTI***
- Nicolae Cabel - ***VICTOR ILIU***
- Doina Bunescu - ***COLEA RĂUTU***
- Corneliu Medvedov - ***OVIDIU GOLOGAN***
- Mihnea Gheorghiu - ***FIERUL ŞI AURUL***
- Manuela Cernat - ***JEAN NEGULESCU***
- Marin Mitru - ***MIRCEA DRĂGAN***
- ***PREMIILE CINEAŞTILOR 1970 - 2000***
- Viorel Domenico - ***CLAYMOOR***
- ***PREMIILE CINEAŞTILOR 2000 - 2005***
- Elena Saulea - ***CINCI SCENOGRAFI LA RAMPĂ***
- Călin Căliman - ***CINCI ARTIŞTI AI IMAGINII***
- Ioana Popescu - ***DE VORBĂ CU IOAN GRIGORESCU***
- Elena Saulea - ***CINCI REGIZORI, CINCI VOCI DISTINCTE***
- Eva Sîrbu - ***ACTORI CARE NU MAI SUNT***
- Dana Duma - ***BENJAMIN FONDANE CINEAST***
- Călin Căliman - ***ILARION CIOBANU***
- Mihnea Gheorghiu - ***CANTEMIR***
- David Reu - ***DOCUMENTARIŞTI. STUDIOUL CINEMATOGRAFIC „ALEXANDRU SAHIA”***

Grafica pentru coperţile colecţiei: MICU VENIAMIN